ȘTEFAN NICULESCU

REFLECȚII DESPRE MUZICĂ

78
N170

EDITURA MUZICALĂ

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

Prefață 7

I DESPRE GEORGE ENESCU 9

Sonata a III-a pentru pian de George Enescu 10
Cvartetul nr. 2, op. 30 pentru pian și coarde de George Enescu 38
Aspecte ale creației enesciene în lumina *Simfoniei de cameră* 60
Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu 90
Cvartetul de coarde op. 22, nr. 2 de George Enescu 105
Octetul de coarde de George Enescu 117
Suita „Sătească" și sentimentul naturii în opera lui George Enescu . . . 144
Concepția lui Enescu despre muncă și timpul pe care l-a destinat compoziției 153
George Enescu despre principiile sale de creație 158
Universalitatea lui George Enescu 166
George Enescu și limbajul muzical din secolul XX 172
Modernitatea unui clasic 181

II DESPRE ALȚI MUZICIENI 185

Creația de cîntece a lui Mihail Jora 186
Anton Webern 208
Aspecte ale gîndirii teoretice și stilistice la Xenakis și Boulez 224
Beethoven printre noi 231
Ligeti și Cage 234
Edgar Varèse 237
Mihail Andricu 240
Liviu Glodeanu 242
Florica Musicescu 243

III INVESTIGAȚII 245

Importanța ritmului în structura melodiei și în stabilirea unei tipologii a creației muzicale românești 246
Culoarea în muzică 255
Asupra unei probleme de contrapunct ritmic 264
Eterofonia 271

Scanned with OKEN Scanner

O teorie a sintaxei muzicale 379
Reflecţii asupra conceptelor de „conţinut" şi „formă" în muzică 293

IV DESPRE PROPRIA CREAŢIE 297

Cantata I 298
Trioul de coarde 299
Scene 300
Simfonii pentru 15 soliști 302
Cantata a III-a 303
Eteromorfie 305
Formanţi 306
Aforisme de Heraclit 307
Unisonos I şi Unisonos II 309
Ison I 310
Cartea cu Apolodor 321
Ison II 312
Fragmente 313
Echos pentru vioară solo 315

V PUNCTE DE VEDERE 317

Matematică şi muzică 318
Simpozionul de muzicologie „George Enescu" 321
Proiectele noastre şi tînărul spectator 323
Laborator de creaţie 324
Control şi indeterminism în muzică 326
Creaţie şi originalitate 331
Berlinul Occidental : 5.V.1971—5.V.1972 333
Melos naţional şi universal 334
Actul de creaţie este, deopotrivă, intuiţie şi inteligenţă 336
Creatia muzicală românească se situează azi în punctul cel mai înalt al istoriei sale 338
Compozitorii au cuvîntul 344
Tonalitatea şi structura temporală 347
Literatura şi Muzica 350
Corul Madrigal şi una din înregistrările sale pe disc 352
Frazarea la Celibidache 355
Concertele Celibidache. *Romeo şi Julieta de Prokofiev.* 358

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚĂ

Am reunit în volumul de față o bună parte a scrierilor despre muzică — analize, studii, articole, conferințe, interviuri, cronici etc. —, pe care le-am elaborat de-a lungul aproape al unui sfert de veac, între 1956 și 1979. În ciuda diversității conținutului (de la analiza muzicală la probleme de stil, de la aspecte ale muzicii populare sau culte, tradiționale sau contemporane, românești sau străine, la dezvăluirea unor tendințe poetice sau estetice ale propriei creații muzicale), așezarea lor împreună le luminează reciproc și reliefează evoluția unor idei, părăsirea altora sau menținerea cîtorva, asemenea „leitmotivelor". De aici repetări inevitabile, dar care, plasate în contexte diferite, capătă semnificații nuanțate și, oricum, conturează permanența unor preocupări. Se evidențiază, astfel, strînsa împletire dintre activitățile de creație și de cercetare, conlucrare impusă aproape pretutindeni cu necesitate generației noastre.

În special exegeza muzicii în fața tinerilor muzicieni — autorul predă din 1964 un curs de analiză muzicală și altul de compoziție la Conservatorul „C. Porumbescu" din București, iar de la înființare (1973) conduce cursurile de compoziție din cadrul „Vacanțelor muzicale" de la Piatra Neamț — a dus la definirea mai riguroasă a unor idei, tehnici de compoziție, metode de investigație etc.

Desigur, unele texte de debut (în special analizele Sonatei III pentru pian *și* Cvartetului nr. 2, op. 30 *de George Enescu, reformulate parțial — nu în fond, ci în formă) ar fi fost altfel scrise în urma recentei apropieri dintre muzicologie și semiologie. Totuși, multe din observațiile acelor dintîi analize, exprimate în terminologia celui de al șaselea deceniu, pun în lumină realități structurale (bunăoară paradigmatice) similare celor urmărite în al optulea deceniu, cu metode inspirate de lingvistica modernă. Mai mult, se poate constata (de pildă în analiza* Octetului *de Enescu) fundamentarea pe analiză a „dramaturgiei", sau, în termenii actuali, a unei posibile semantici muzicale, mai puțin subiective sau arbitrare.*

Ultimele investigații (bunăoară cele dedicate sintaxei muzicale), mai degrabă „generativiste" decît „taxinomice", pornesc nu atît de la

analiză, cît de la rezolvarea unor probleme ivite în munca de creaţie, şi operează, astfel, generalizări teoretice ale unor cazuri practice particulare, de-abia ulterior *verificate (sau verificabile) analitic pe cît mai multe lucrări sau chiar culturi muzicale.*

Cu excepţia cîtorva manuscrise, volumul reproduce texte tipărite în diverse publicaţii (ziare, reviste etc.) din ţară şi de peste hotare, unele greu accesibile. După obiectivul preocupărilor, le-am grupat în cinci capitole, cu titlurile: I — Despre George Enescu, *II* — Despre alţi muzicieni, *III* — Investigaţii, *IV* — Despre propria creaţie, *V* — Puncte de vedere (*interviuri, conferinţe, cronici etc.*).

ŞTEFAN NICULESCU

Bucureşti, iulie, 1979.

Scanned with OKEN Scanner

I

DESPRE GEORGE ENESCU

Scanned with OKEN Scanner

SONATA A III-A PENTRU PIAN DE GEORGE ENESCU [1]

Exegeza, oricît de competentă, a unei opere de mare valoare nu izbuteşte să descrie exclusiv verbal ceea ce a fost sortit să se manifeste muzical. Adevăratul sens al operei se capătă prin audierea ei reiterată în condiţii de interpretare optimă. Aceasta nu exclude însă cercetarea amănunţită, ci dimpotrivă o implică, pentru că uşurează înţelegerea operei şi contribuie la fixarea particularităţilor unei personalităţi artistice.

Cîmpul de activitate a cercetării, în cazul unei opere de seamă, este practic nelimitat. Iată de ce se cuvine să precizăm obiectivul prezentului studiu. Ne-am propus evidenţierea unor particularităţi ale limbajului muzical din *Sonata a III-a pentru pian* de George Enescu, şi anume: construcţia formei atît în mic (cum realizează Enescu o temă sau un travaliu tematic etc.), cît şi în mare (cum echilibrează el o parte a sonatei alcătuite din 3 secţiuni etc.); apoi, care sînt caracteristicile melodiei, contrapunctului, armoniei etc. Din aceste cercetări vom încerca să deducem particularităţi de stil şi o privire de ansamblu asupra creaţiei lui Enescu.

Cele trei sonate pentru pian de Enescu poartă acelaşi opus, 24, deşi au fost scrise la intervale de timp apreciabile: *Sonata I* în 1924, a *II-a* în 1937 şi a *III-a* între 1933 şi 1935.

Perioada în care se înscrie *Sonata a III-a pentru pian* este aceea a deplinei maturităţi a stilului autorului. Enescu acumulase o enormă experienţă (terminase bunăoară *Oedip* în 1932). Dar în ultima sa sonată de pian el vădeşte o tendinţă de simplificare, decantare sau echilibrare de tip clasic (sau chiar preclasic), restrîngîndu-se voit la mijloacele adecvate intenţiilor estetice.

---

[1] În *Muzica*, Bucureşti, nr. 8, 1956, p. 12—24.

Lucrarea are trei părți: două repezi (partea I și partea III), despărțite de una lentă (partea II). În ciuda caracterului propriu fiecărei părți, unitatea întregului se obține prin folosirea unor teme și motive care circulă în întreaga sonată. Sîntem deci în prezența unei forme ciclice. Astfel, tema II din partea I (în formă sonată) este tema I din partea II (o formă liberă care îngemănează liedul și sonata), iar tema II din partea II, suferind unele transformări, generează tematica părții III (o formă liberă de rondo). Coda ultimei părți recapitulează toate temele, fie în prima lor înfățișare, fie în metamorfozele lor.

Privită în ansamblu, lucrarea are două mari culminații: una în cea de a doua dezvoltare din partea medie, cealaltă în coda ultimei părți. Semnificația celor două culmi este diferită: cea din partea lentă are un caracter liric-dramatic, iar cea din coda finalului, îndelung pregătită, este o izbucnire de lumină, ce amintește debutul primei mișcări.

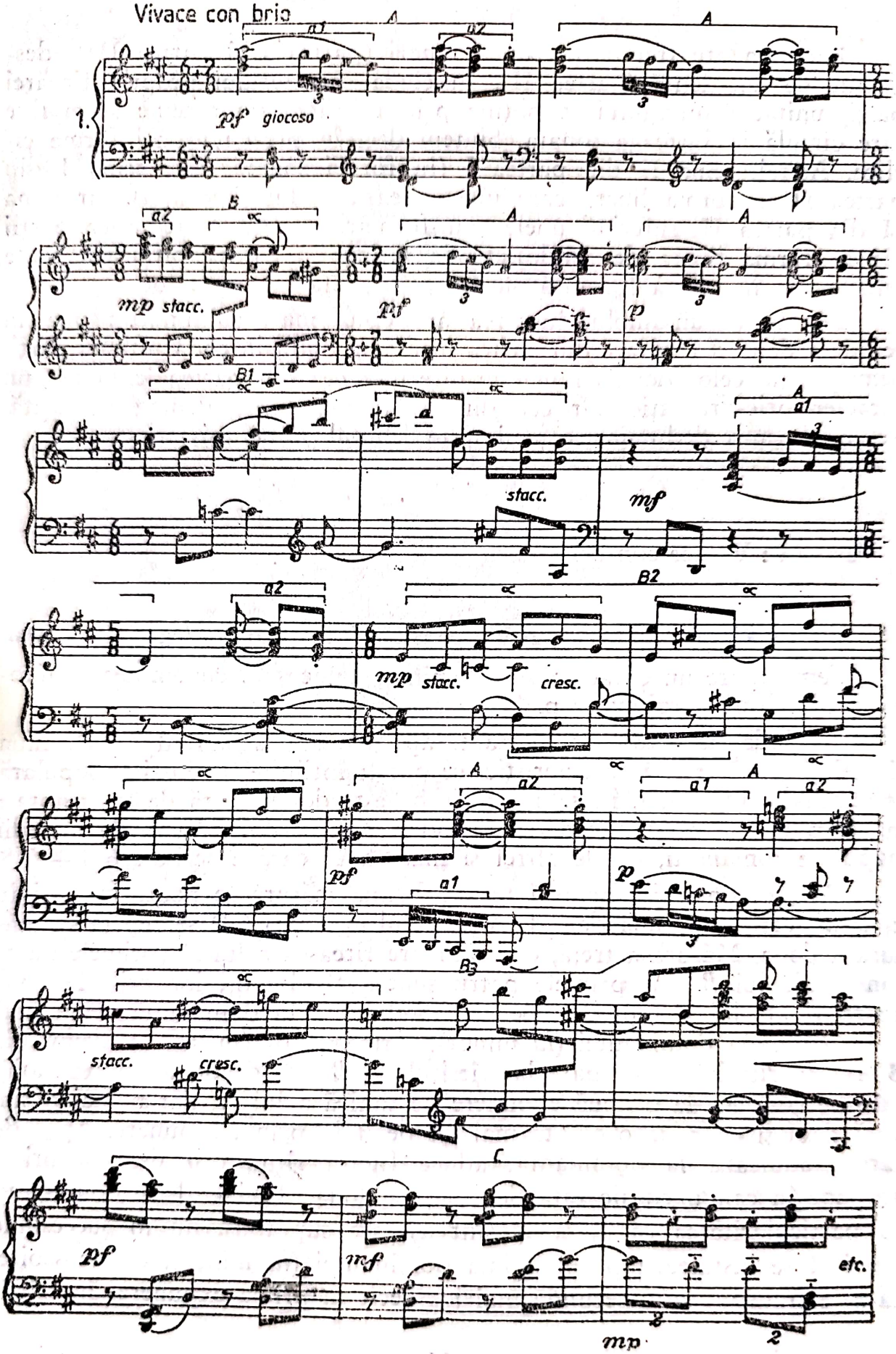
Partea I: Vivace con brio

Cum s-a arătat, prima parte e construită în forma *allegro* de sonată.

Tema I are un caracter vioi, luminos, „giocoso", cum notează autorul în partitură (vezi ex. la p. 12).

În ciuda aspectului clasicizant, aproape scarlattian al temei, linia ei melodică păstrează caracteristici ce pot fi întîlnite în muzica populară românească. De pildă, în celula a_1 curba este descendentă de la treapta I la treapta V. Această „cădere" melodică este întîlnită în unele melodii populare românești, ca de altfel și măsura în care e scrisă: 6/8 + 2/8.

Cum e construită această temă? Prima măsură se poate împărți în a_1 și a_2, care împreună dau *A*. Ansamblul $a_1 + a_2$ (*A*) se repetă în măsura a doua. Măsura a treia, o continuare firească a lui *A* (primele patru sunete ale lui *B* sînt primele patru sunete ale lui a_1, iar primele două acorduri ale lui *B* reproduc pe a_2), modulează la dominantă (*la* major) și la omonima dominantei (*la* minor). Urmează B_1 (m. 6—7), dedus din B (figura ritmică α ce apare la sfîrșitul lui *B* este de două ori repetată), care ne conduce la o nouă expunere pe tonică a lui *A*, dar numai o singură dată și cu a_2 la o cvintă mai jos decît în prima expunere. Apoi B_2, care modulează la dominantă, aduce figura ritmică α de trei ori și aproape în canon ritmic față de voceа a doua. Revine *A* pe dominantă, cu particularitatea că a_1 și a_2 sînt așezate suprapus, nu în succesiune. Apoi *A* se instalează pe omonima dominantei (*la* minor), cu deosebirea că a_2 e transpus cu o secundă mai jos decît în prima expunere. În sfîrșit,



Scanned with OKEN Scanner

după B_3, ce reconduce la tonică, cele trei măsuri conclusive (*C* poate fi considerat dedus din a_2) fixează tonalitatea principală, *re* major (semnalăm că stabilirea pe *re* major se face prin repetarea cadenței plagale).

Iată o construcție severă în care *întreaga temă se deduce dintr-o singură celulă*, a_1 (chiar a_2 este prefigurat în primele două note ale lui a_1).

În reducere schematică, tema I apare astfel * :

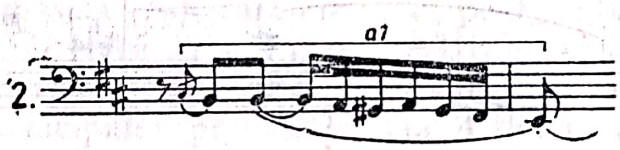
A A B A A B_1 A B_2 A A B_3 C

Re → *La* *la* → *Re* → *La* *la* → *Re*

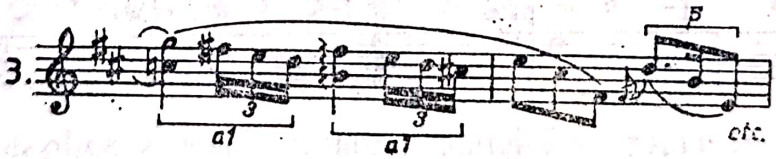
Este deci o dublă expunere, pe tonică și dominantă, a lui *A*, încheiată cu fragmentul conclusiv *C*.

Armonia prezintă acorduri simple, în genere „placate", ca în fragmentele *A*. Tot într-o scriitură liberă, de-abia schițată, dar preponderent contrapunctică, fragmentele modulante (diatonic) *B* propun organizări ceva mai severe, ca imitația ritmică din B_2.

Puntea dezvoltă pentru început materialul temei I — a_1 este amplificat :



A, format inițial din $a_1 + a_2$, apare acum cu eliminarea lui a_2 :



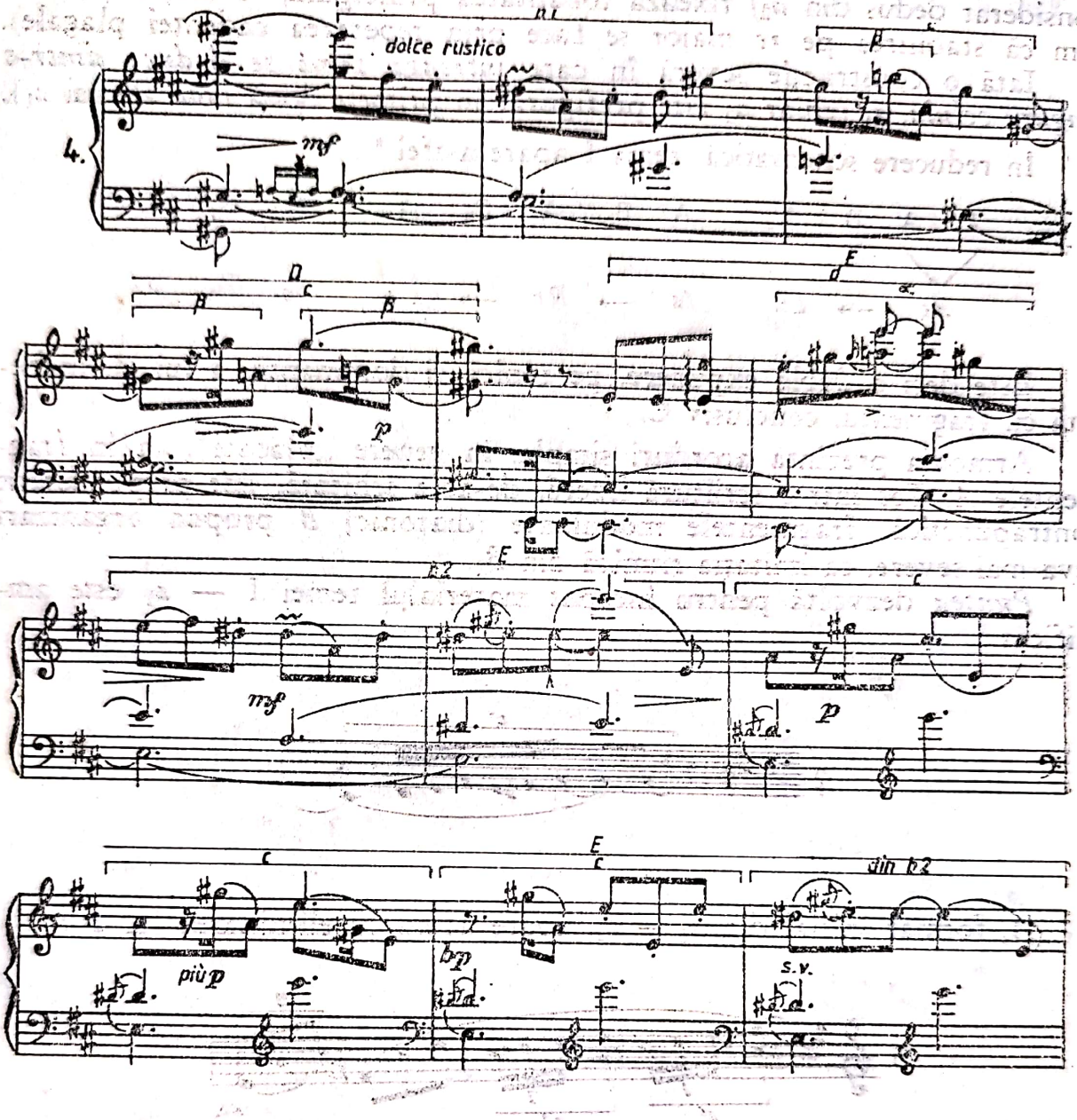
Dar puntea pregătește intrarea temei II atît melodic, prin anticiparea unei figuri ritmice din tema II (*c*, ex. 4), cît și armonic, prin modulația la *mi* major, tema II așezîndu-se mai întîi pe frigicul stabilit pe *sol diez*.

Tema II, asemenea sonatelor clasice, are mai multe secțiuni. Prima dintre ele este alcătuită din două segmente, *D* și *E*.

* Săgețile reprezintă modulațiile

Scanned with OKEN Scanner

Segmentul *D* cuprinde pe b_1 şi *c*.



Observăm că ceea ce caracterizează pe b_1 este intonarea descendentă a cvartei mărite *re diez — la becar*. Fragmentul *c* se sprijină pe figura ritmică β care apare în punte. După repetarea lui *C*, începe *E*, alcătuit din *d*, b_2 şi *c*. Fragmentul *d* cuprinde figura ritmică ∝ caracteristică pasajelor modulante *B* din tema I, iar b_2 este o variantă a lui b_1, căci intonează aceeaşi cvartă mărită *re diez — la becar*. Fragmentul *c* se repetă de 3 ori, după care urmează o încheiere identică sfîrşitului din b_2.

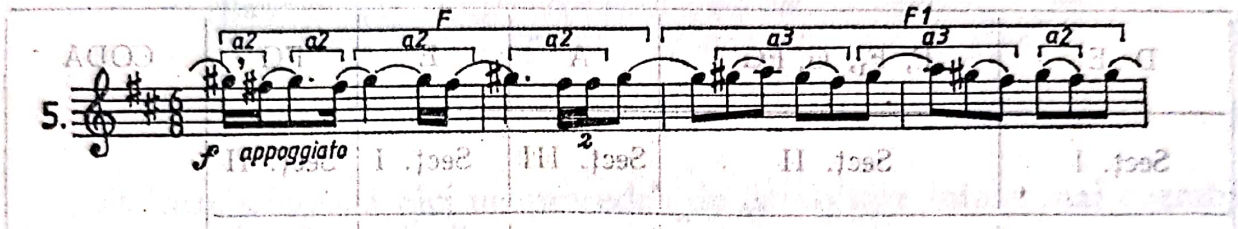
Contrastul faţă de tema I este evident. Mai întîi tonal, apoi ritmic, prin încadrarea temei într-o măsură invariabilă de 6/8, şi, în sfîrşit, ar-

Scanned with OKEN Scanner

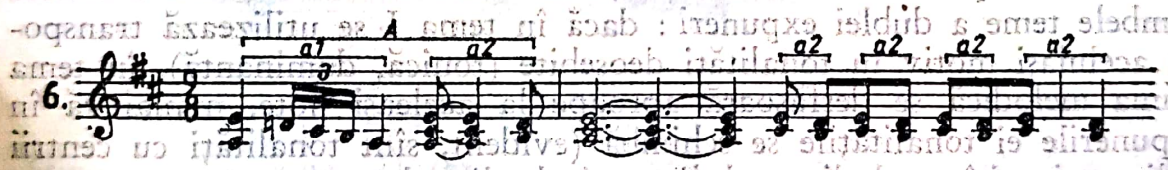
monic, prin utilizarea pedalelor pe întreg parcursul temei. În adevăr, *D* se desfăşoară pe frigicul *sol diez* păstrînd o pedală pe tonică, iar *E*, intonînd aproape aceleaşi sunete, este suprapus unei pedale pe *mi*, care stabileşte tonalitatea *mi* major.

Caracterul temei poate fi dedus din indicaţia „dolce rustico" a autorului. Înfluenţa melodiilor populare româneşti se simte puternic aici: cvarta mărită, sfîrşitul lui *E* ce sugerează o melodie obstinată de bucium, întreaga atmosferă pastorală a temei.

Secţiunea II a temei secunde, care apare după un crescendo în care *c* este eliminat, prezintă pe a_2 din tema I repetat de 4 ori (în tonalitatea *do diez* minor):



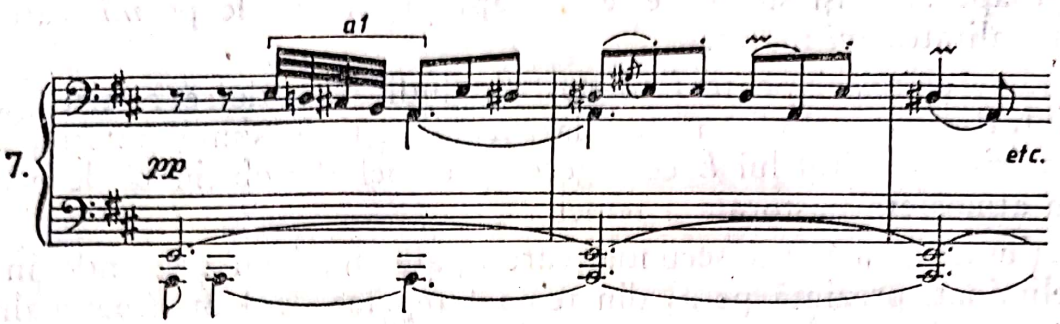
F_1 este un comentariu al lui *F*. De remarcat faptul că a_3, după cum vom vedea, este tocmai conturul melodic al refrenului ultimei părţi (ex. 25). După 2 măsuri (F_2), care continuă pe F_1, altele două îl afirmă pe *G*. Ansamblul *FG* (fără F_1 şi F_2) se reia altfel armonizat (deci şi aici întîlnim o dublă expunere variată). *G* modulează la *la* major (dominanta tonalităţii principale), pe care se reia *A* din tema I:



Cum se explică această reluare a temei I în plină expunere a temei II? Am văzut că secţiunea II din grupul tematic secund (ex. 5) este constituită din repetarea lui a_2, caracteristic temei I. Este normal deci ca a_2 să oblige şi amintirea complimentului lui, a_1. Astfel, prin reluarea temei I se restabileşte legătura iniţială dintre a_1 şi a_2. De altfel *A* este prelungit aici, şi observăm că a_2 se repetă din nou de 4 ori (ca în *F*). Considerăm această reluare a temei I (*A*) drept secţiunea a III-a.

Imediat se repetă *E* din secţiunea I (linia melodică se desfăşoară pe aceleaşi note, numai că altfel armonizată: un *la* lidic). După *F* şi *G* (secţiunea II), o codă, debutînd cu a_1, continuă o linie melodică derivată

în parte din b_1 şi din b_2, totul fiind suprapus unei duble pedale pe treptele I şi V :



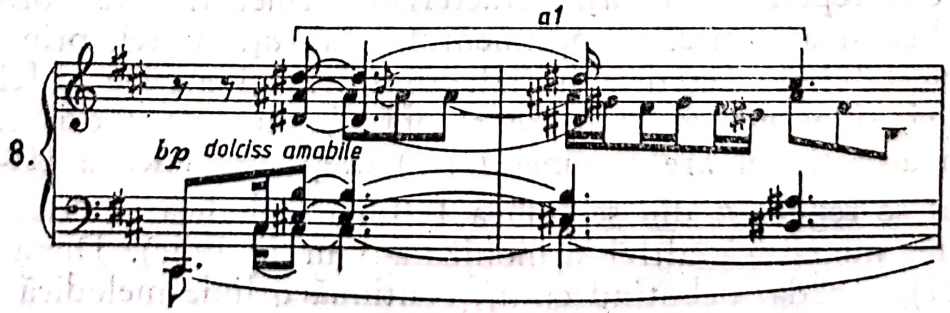
Schematic, grupul tematic secund apare astfel :

D E	F, F_1, G, FG	A	E	FG	CODA
Secţ. I	Secţ. II	Secţ. III	Secţ. I	Secţ. II	
sol diez frigic *Mi*	*do diez* minor	*La*	*la* lidic		

Observăm astfel o dublă expunere a secţiunilor I şi II, cea de a doua mult scurtată şi altfel armonizată, după care o codă încheie expoziţia sonatei.

Cum ne apare acum tema I faţă de tema II ? Observăm folosirea în ambele teme a dublei expuneri : dacă în tema I se utilizează transpoziţia aceluiaşi motiv în tonalităţi deosebite (tonică, dominantă), în tema II linia melodică se desfăşoară aproape la aceleaşi note, numai că în reexpunerile ei tonalităţile se schimbă (evident, sînt tonalităţi cu centrii tonali conţinuţi în melodie : *sol diez, mi, do diez, la*).

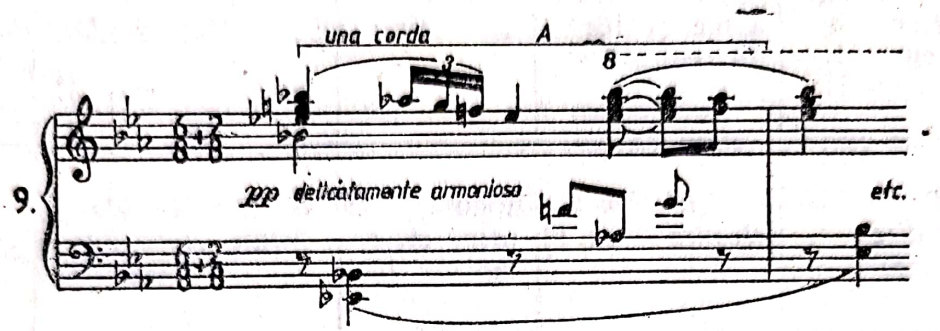
Dezvoltarea începe cu tema I în tonalitatea principală. S-ar putea crede că avem de-a face cu un rondo, dar modulaţia începe după cîteva măsuri (se sugerează şi secţ. I a temei II). O nouă reluare a temei I :



Scanned with OKEN Scanner

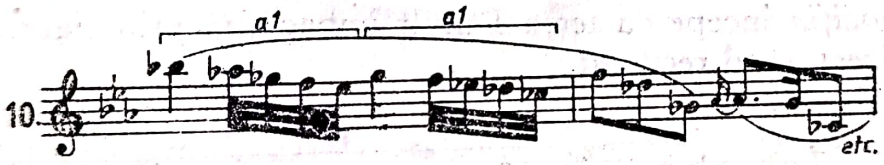
evidenţiază unul din procedeele travaliului tematic : a_1 este amplificat (să observăm analogia cu ex. 2). Armonia uzează de un acord de 7 sunete, care nu are însă nimic agresiv.

După un pasaj asemănător celor denumite *B* din tema I, şi care modulează la *re diez* major, se readuce întreaga temă I transpusă în noua tonalitate (scrisă enarmonic, *mi bemol* major) :

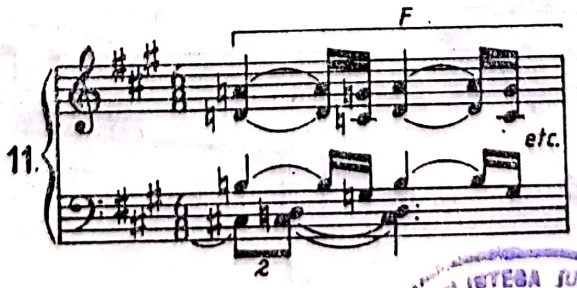


Se întrebuinţează aici un procedeu de dezvoltare folosit mai degrabă în sonata prebeethoveniană.

Arătam mai sus asemănarea dintre ex. 2 şi ex. 8. Să privim acum ex. 3 şi ex. 10 : în dezvoltare apar elemente din punte.



Tema II este de asemenea folosită : secţiunea I se reia în *do diez* frigic, iar secţiunea II (ex. 11) prelungeşte pedala pe *do diez* din secţiunea I, prezentînd o falsă relaţie obţinută prin broderia inferioară de pe *re becar*.



410.631

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ
„GH. ASACHI"
IAŞI

Scanned with OKEN Scanner

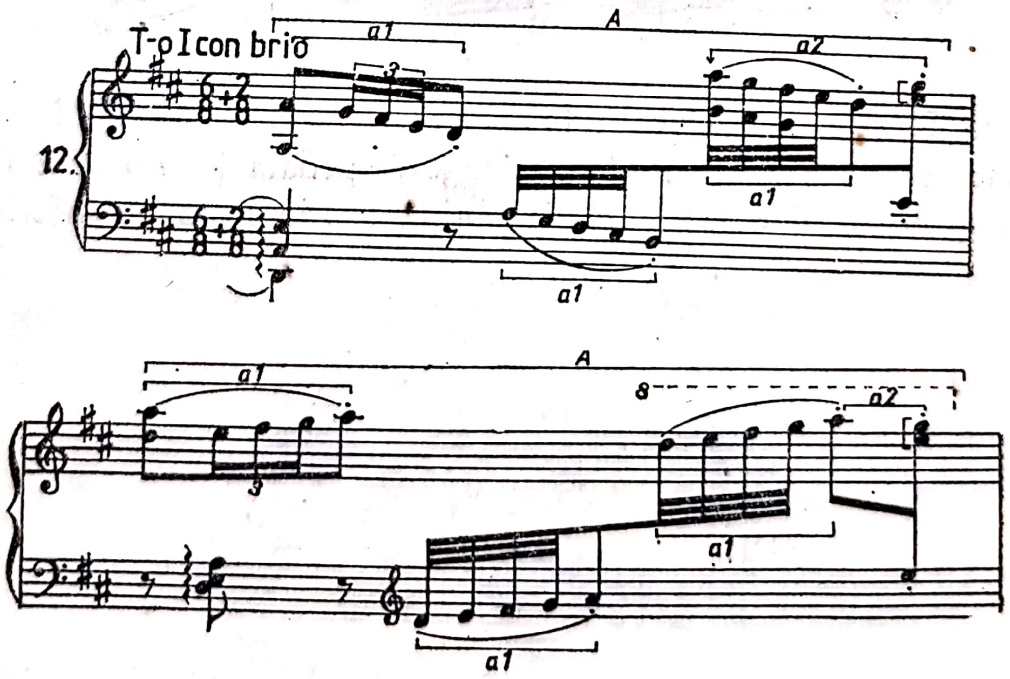
Pregătirea reexpoziției se face printr-un pasaj sprijinit pe tema I, care modulează de la *fa diez* major la *re* major (*fa diez* major, *si* minor, *mi* minor, *la* major, *re* major).

Dezvoltarea se prezintă schematic astfel :

Pasaj modulant cu elemente din tema I, punte, tema II	Tema I în întregime și identică expoziției	Elemente din punte	Tema II		Pasaj modulant cu elemente din tema I
			Sect. I	Sect. II	
Re *Re diez* (ex. 8)	*Mi bemol* (*Re diez* — ex. 9)	Modulații ce ating *mi bemol* (ex. 10)	*do diez* frigic	Pedala pe *do diez* (ex. 11)	*Fa diez* *Re*

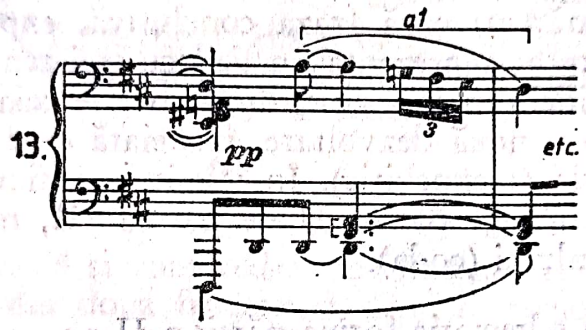
Se obesrvă că dezvoltarea reproduce în linii mari întreaga expoziție (tema I, punte, tema II), nu atinge nici un punct culminant și renunță la procedee mai ample, la conflictul ideilor principale. Faptul se explică cel puțin prin 3 motive : 1. tema I începe să fie prelucrată chiar din puntea expoziției ; 2. tema II, care devine tema I din partea II, este amplu dezvoltată în partea II ; 3. scriitura „scarlattiană" a părții I impune o formă adecvată.

Reexpoziția începe cu tema I mult îmbogățită prin figurile a_1, folosite cînd direct, cînd recurent :



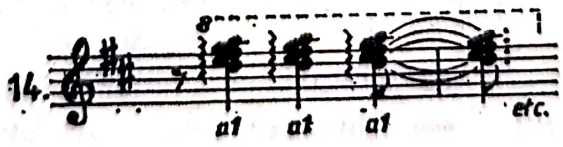
Schema celor două expuneri (pe tonică și dominantă) se păstrează ca în expoziție, cu deosebirea că acum tema se îmbogățește printr-o variație melodico-ritmică. De pildă, fragmentele B_2 și B_3 au aspectul unui stil de toccată, fapt care accentuează și mai mult factura preclasică a primei părți.

Puntea este foarte mult scurtată și tema II se reexpune imediat în *si* minor. De data aceasta *D* și *E* din expoziție fuzionează în reexpoziție, reducînd tema doar la succesiunea motivelor b_1 și b_2, urmate de o linie melodică analogă grupului de cadență din expoziție (ca în ex. 7). Secțiunea II este reluată de asemenea scurtat (fragmentele *G* sînt eliminate), după care se trece la dezvoltarea terminală. În adevăr, tot ce urmează începînd de la reluarea temei principale :



este o nouă prelucrare, în care se reamintesc elemente din tema I, punte și tema II, ajungîndu-se la un punct culminant pe celula a_1. Credem că aici este momentul de maximă intensitate a primei părți.

O pedală pe acordul de 6 sunete eliptic de septimă [2] (ex. 14), care de fapt conține toate notele lui a_1 intonate aproape simultan (acord arpegiat), își micșorează progresiv intensitatea pînă la sfîrșitul primei părți. Semnalăm aici un efect pur pianistic de utilizare a armonicului 2.



[2] O interpretare mai simplă și mai adecvată : acordul de 3 sunete cu cvarta și secunda adăugate.

Partea II : Andante cantabile

Caracterul acestei părţi e profund deosebit atît de al primei, cît şi de al ultimei părţi. E un moment liric, visător, între două părţi vioaie, rapide. Are un aspect aparent liber şi improvizatoric. Spunem „aparent" pentru că bogăţia melismatică a acestei părţi nu stînjeneşte logica impecabilă a construcţiei. După cum vom vedea, unele melisme nu sînt jocuri arbitrare, capricioase, ci au adeseori o importanţă tematică. Faţă de prima şi ultima parte, contrastul este accentuat şi de faptul că în a doua dezvoltare a părţii II lirismul este străbătut de accente dramatice. Se atinge aici unul din marile puncte culminante ale întregii lucrări.

Din punct de vedere formal, această parte ţine atît de lied, cît şi de sonată, însă cu preponderenţa formei de sonată. Este o arhitectură liberă, în întregime dedusă din două teme şi o frază conclusivă. Într-adevăr, după prima expunere a temei I (tonică) şi a temei II (relativa minoră a dominantei), ceea ce ar constitui — considerînd relaţia tonală — o expoziţie de sonată, urmează fraza conclusivă, expusă însă în tonalitatea temei I, ceea ce ar reprezenta un lied cu trei teme. Urmează o dezvoltare a celor trei idei din expoziţie, după care se reia tema I şi tema II, pentru a se trece la o nouă dezvoltare, încheiată cu fraza conclusivă tot în tonalitatea iniţială (reexpoziţie). În sfîrşit, o ultimă prelucrare tematică, avînd funcţia să lege partea II de partea III, modulează la dominanta tonalităţii finalului (coda).

Să reprezentăm schematic forma părţii a II-a :

a) Expoziţie
- Tema I
  - — monodic
  - — armonizat

  Si
- Tema II — *re diez*
- Fraza conclusivă — *Si*

b) Dezvoltare

c) Reexpoziţie
- Tema I (numai perioada E_1 armonizată) : *Si*
- Tema II — *do diez*
- Dezvoltare (punct culminant)
- Fraza conclusivă : — *Si*

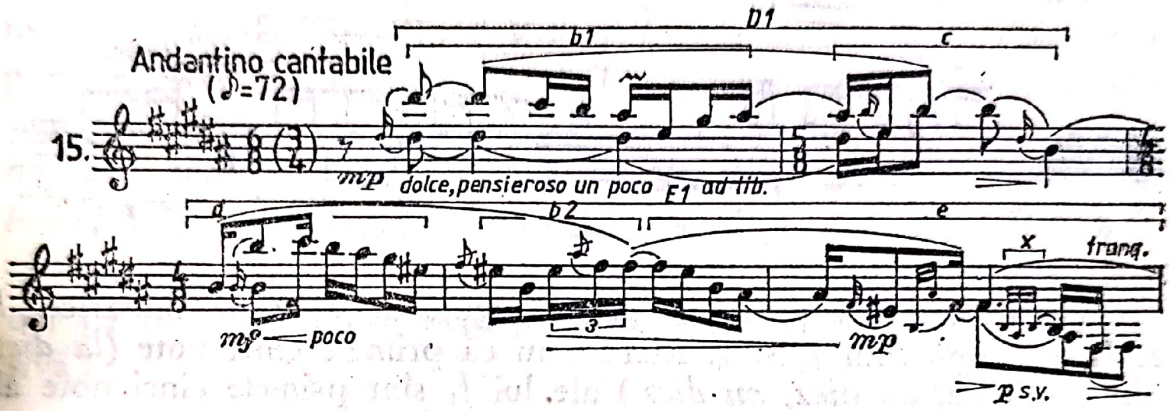
d) Dezvoltare

e) Coda *la*

Scanned with OKEN Scanner

Tema I, așa cum rezultă și din schemă, este dublu expusă, mai întîi monodic și apoi armonizat. Între cele două expuneri se intercalează 2 măsuri de legătură. Linia melodică în cea de a doua expunere suferă mici schimbări : o transpoziție cu o terță mai sus a primelor patru note ale temei, o mică amplificare cu o figură ritmică specifică celor 2 măsuri de legătură și o nouă amplificare la sfîrșitul temei, pentru a se putea lega, pe nesimțite, de tema II.

Transcriem această temă în forma ei monodică :



Să o comparăm cu ex. 4 și vom vedea similitudinea celor două teme. Ambele sînt construite din două fragmente, D și E, respectiv D_1 și E_1. Motivul b_1 din D_1 este scurtat cu o notă față de același motiv din fragmentul corespunzător D. Motivul c din D_1 este identic lui c din D. Remarcăm faptul că melismele (apogiaturile) au un rol tematic bine precizat (de pildă în motivul c din D_1 apogiaturile conturează figura ritmică β). În ansamblu, D_1 este scurtat cu un motiv c față de D.

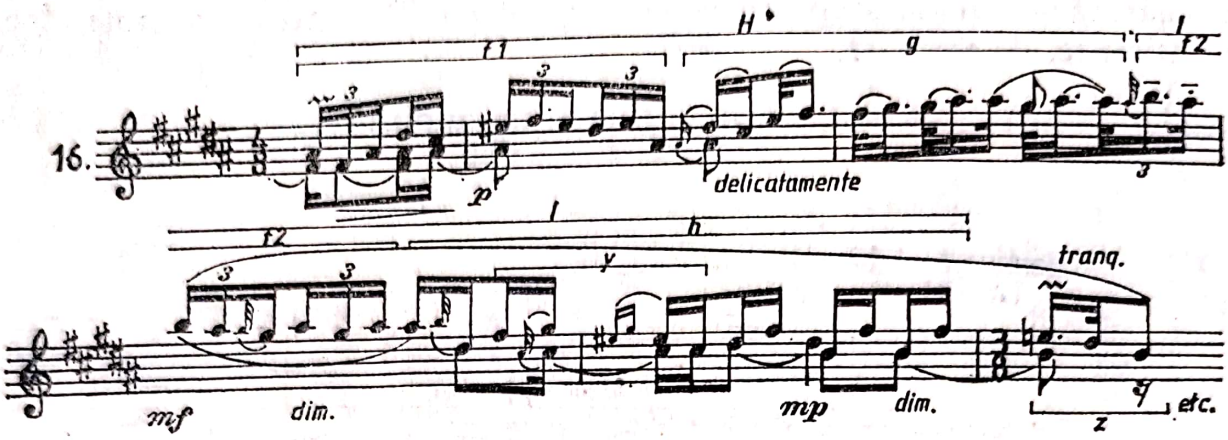
Fragmentul E_1, în realitate compus din două motive, l-am defalcat în trei (primele două — d și b_2 — formează în fond un singur motiv) pentru a evidenția asemănarea cu fragmentul corespunzător E. Desigur, d și b_2 din E sînt modificate și scurtate în E_1, dar asemănarea lui E cu E_1 rămîne evidentă. E_1 se încheie cu e, ce poate fi considerat ca dedus din c, după cum ne sugerează apogiaturile. Observăm mordentul x, ce apărea în ex. 4 la debutul temei, ca acompaniament, iar în ex. 15 la sfîrșitul temei, ca element de cadență melodică. Intervalul caracteristic temei este cvarta mărită descendentă.

O altă deosebire între ex. 4 și ex. 15 : E_1 rămîne în *si* major, iar D_1, prin introducerea lui *mi diez*, modulează la dominantă și cadențează plagal în această tonalitate.

Trebuie remarcate și modificările ritmice ale temei ciclice. În partea I, ea era încadrată unei măsuri invariabile de 6/8. În partea II, măsurile

se schimbă des, iar apogiaturile care ornamentează figurile ritmice, cu tot rolul lor tematic, contribuie la atmosfera visătoare, lirică a mișcării.

Tema II, deosebită de tema I prin adîncirea sentimentului liric, apare în tonalitate minoră (*re diez*) și într-o măsură uniformă de 4/8 :

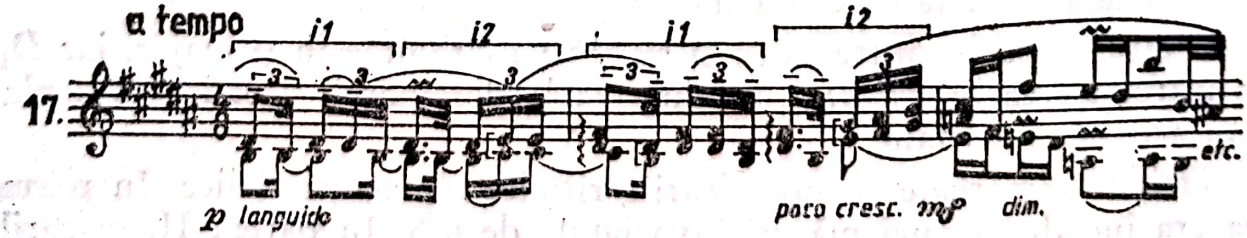


Construcția evidențiază tot două fragmente, aproape simetrice, *H* și *I*. *H* e compus din f_1 și g. Remarcăm că primele cinci note (*la diez, fa diez, re diez, do diez, mi diez*) ale lui f_1 sînt primele cinci note ale lui g (și aici apogiatura *la diez* nu este arbitrară).

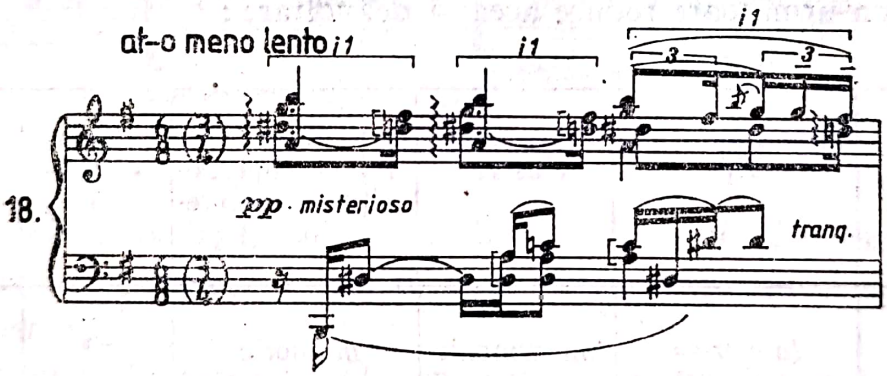
Motivul f_2 începe tot cu 3 note în anacruză (apogiatura *la diez* realizează acest număr) și continuă tot cu două triolete ca f_1. Motivul *h* care încheie pe *I* modulează la *si* major pentru a face posibilă intrarea frazei conclusive în tonalitatea inițială. Semnalăm că *h* va genera în ultima parte refrenul rondoului (*y* din ex. 16 și ex. 25), iar întreaga temă, unul din cuplete (ex. 26, 27, 28). Prin urmare, și această temă este ciclică.

Primul fragment (*H*) se desfășoară pe o pedală pe dominantă, iar cel de-al doilea (I) începe pe o pedală pe tonică (f_2), modulează la *si* major și cadențează tot plagal în această tonalitate.

Fraza conclusivă se compune din dubla expunere a motivelor i_1 și i_2 (i_2 e foarte puțin modificat ritmic și melodic față de i_1). O bruscă trecere la omonima dominantei (*fa diez* minor) și o încheiere melodică derivată din tema I (cvarta mărită) stabilesc iarăși tonalitatea *si* major :

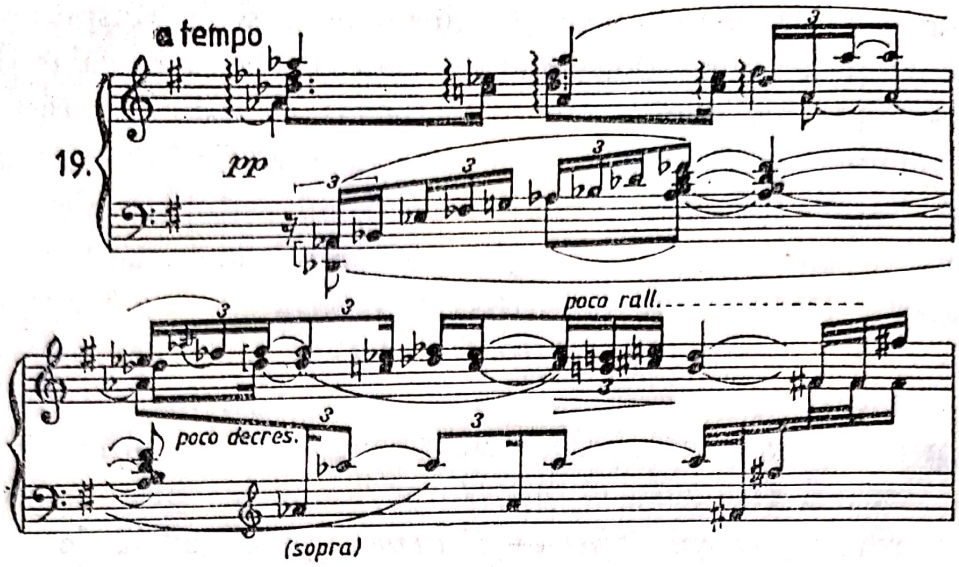


Dezvoltarea începe cu un fugato în tonalitatea *re diez* minor. Subiectul este tema II în întregime (fragmentele *H* și *I*). Răspunsul se face la dominantă și comportă două mutații : cea dintîi apare chiar de la primul interval (cvarta devine cvintă perfectă) și stabilește răspunsul pe omonima dominantei, iar cea de a doua se face la sfîrșitul lui *I* și readuce tonalitatea inițială (*re diez* minor), nemaifiind astfel nevoie de un episod modulant. Intrarea a treia aduce subiectul în tonalitatea de bază (*re diez* minor), dar în timp ce se trece la *I* intră vocea a patra în aceeași tonalitate. Prin urmare, un *stretto*. În sfîrșit, o ultimă intrare, tot pe tonică, modulează spre *la diez* minor, care devine *la diez* major interpretat enarmonic (*si bemol* major). Fragmentului *I* din ultima intrare i se suprapune tema I (fragmentul E_1). E_1 se amplifică prin melisme ce intonează cvarta mărită *mi becar — si bemol*, pe o pedală de *si bemol* (*si bemol* lidic). Se modulează la *mi* doric, și din nou E_1 este amplificat prin melisme în jurul cvartei mărite *do diez — sol becar*, tot pe o pedală, dar pe treapta III (*sol becar*). În dezvoltare intervine și fraza conclusivă :



Motivul i_1 apare de trei ori, mai întîi fragmentat, apoi în întregime. Un acord de nonă pe treapta V din *mi* prezintă o falsă relație între terța mare și terța mică (*re diez, re becar*), adică un conflict între *mi* doric și *mi* minor armonic. Se observă analogia cu ex. 11. În prelucrarea frazei conclusive, se remarcă o modulație enarmonică, de mare expresivitate, realizată prin acordul de septimă micșorată :

Scanned with OKEN Scanner



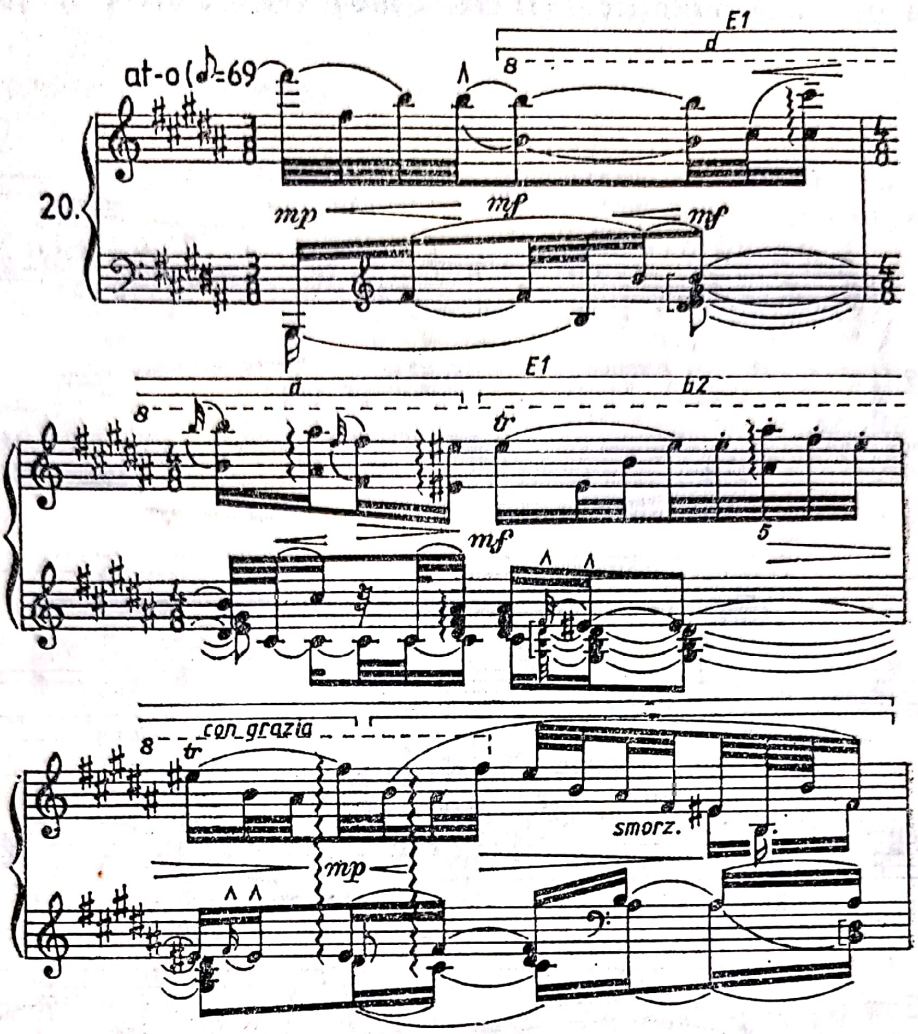
Se trece din nou la prelucrarea temei I, de data aceasta reprezentată prin D_1. Observăm o imitaţie a lui b_1 amplificat. În sfîrşit, se recurge la fraza conclusivă şi se pregăteşte reexpoziţia prin figura *z* (ca în ex. 16). În tot cursul dezvoltării s-a modulat, iar fixarea pe tonalitatea de bază, *si* major, se face tot printr-o cadenţă plagală.

Schema următoare reduce această dezvoltare :

Tema II (fugato)	Tema I (perioada E_1)	Fraza conclusivă	Tema I (perioada D_1 = superpoziţia motivelor b_1)	Fraza conclusivă	Pregătirea reprizei
re diez →	*la diez* = *Si bemol* → *si bemol* lidic → *mi* doric	*mi* armonic →	*mi* doric →	→	Cadenţa plagală pe *Si*

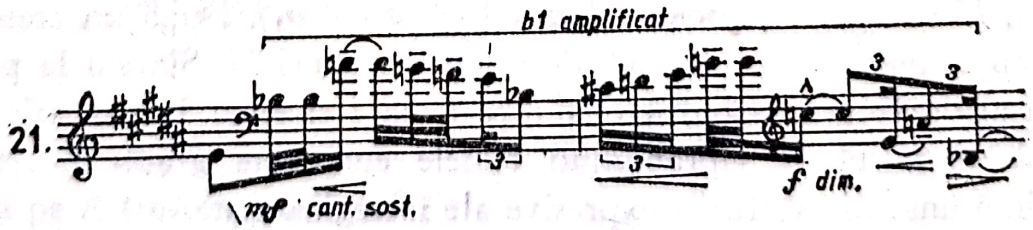
Reexpoziţia începe cu tema I (numai E_1) mult îmbogăţită melismatic. Armonizarea păstrează acelaşi plan ca în expoziţie :

Scanned with OKEN Scanner

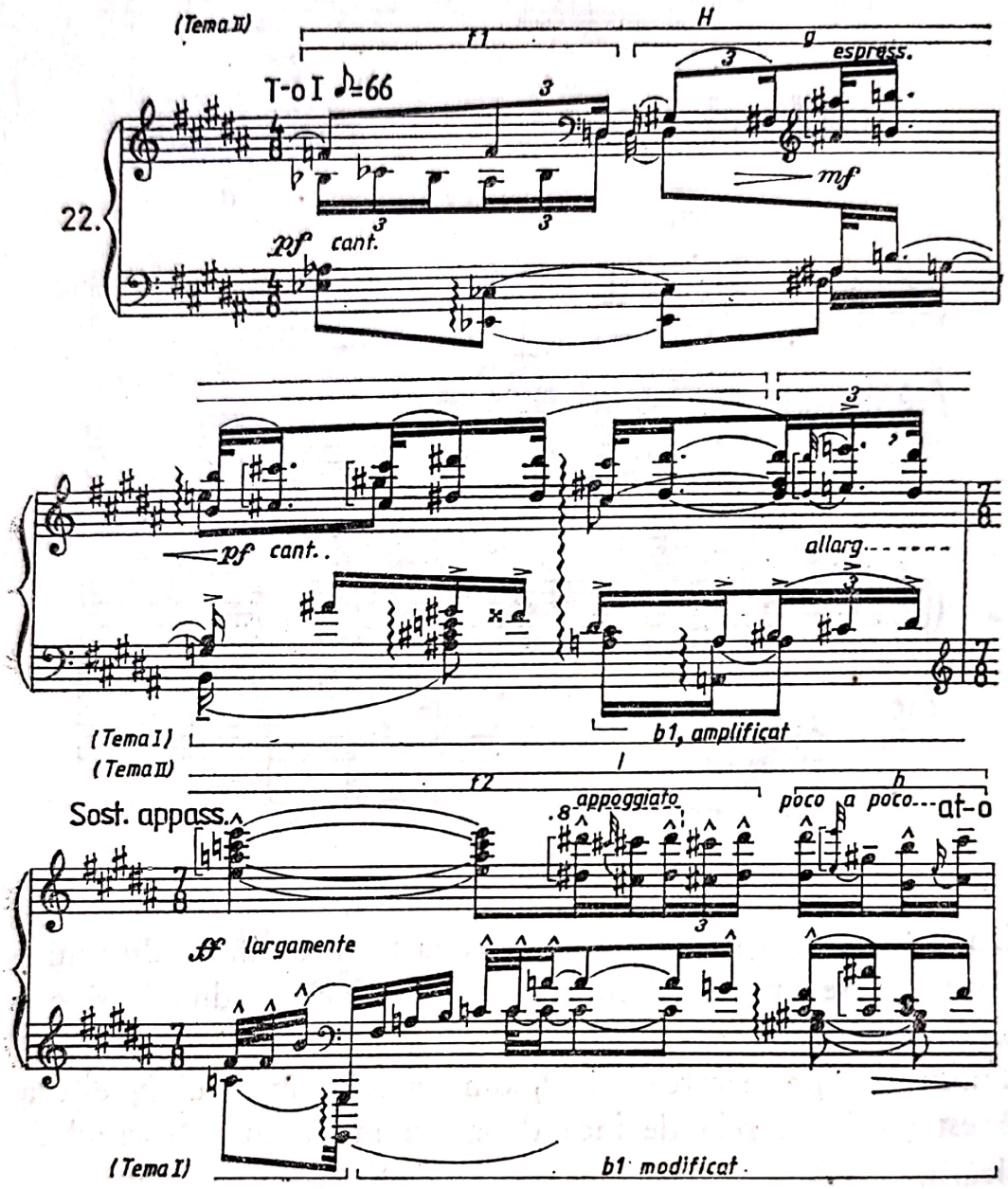


După 2 măsuri de legătură, se trece la tema II, în *do diez* minor (*H*). Pe măsură ce se apropie *I* încep să se producă modulaţii şi o a doua dezvoltare tematică.

Transcriem prelucrarea lui D_1 din tema I : motivul b_1 este amplificat. Acest motiv se reia de încă două ori în imitaţii. Întregul fragment modulează.



După o scurtă amintire a frazei conclusive, se trece la prelucrarea temei II :

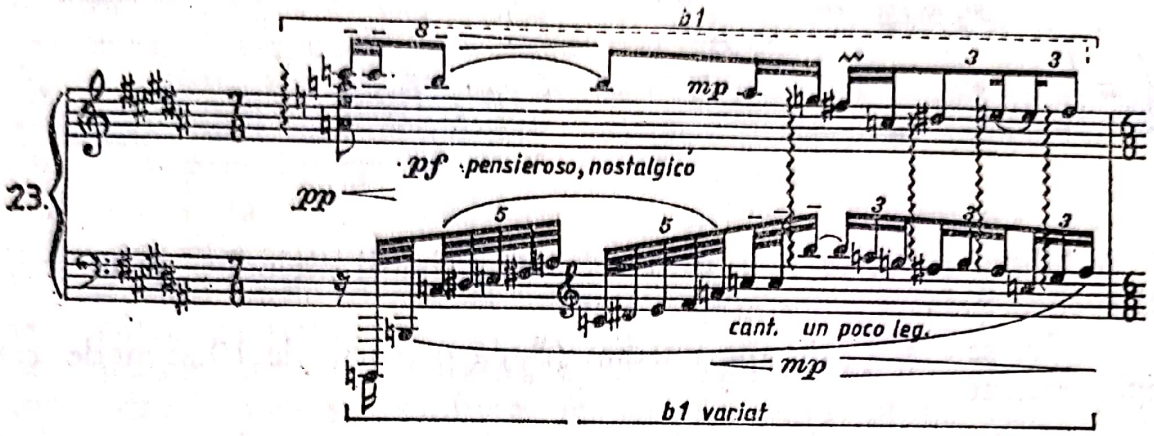


Lui *H* i se contrapunctează tema I (motivul b_1). După un crescendo, b_1 se repetă încă o dată, tot sub desfăşurarea temei II. Sîntem la punctul maxim al dezvoltării. Conflictul dintre tema I şi tema II şi-a atins apogeul. Această culme, suprapunînd temele cum este arătat în ex. 22, reprezintă unul din vîrfurile expresive ale întregii sonate.

Scanned with OKEN Scanner

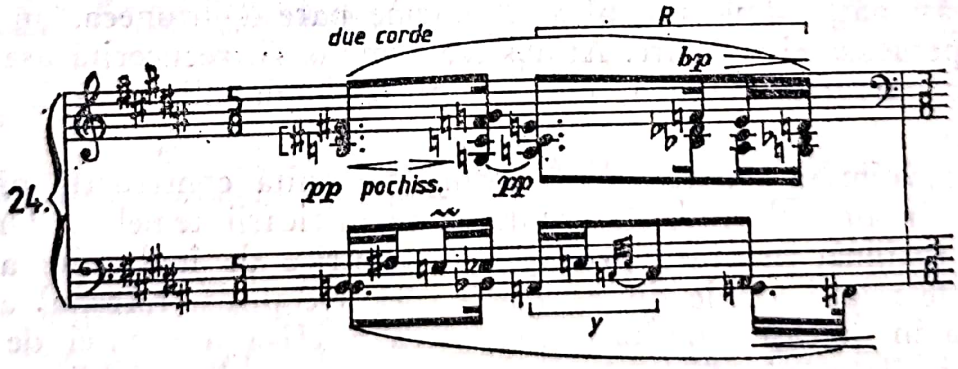
Detenta se instalează imediat în fraza conclusivă (tot în *si* major, ca în ex. 17).

Dezvoltarea începe tot cu tema I :

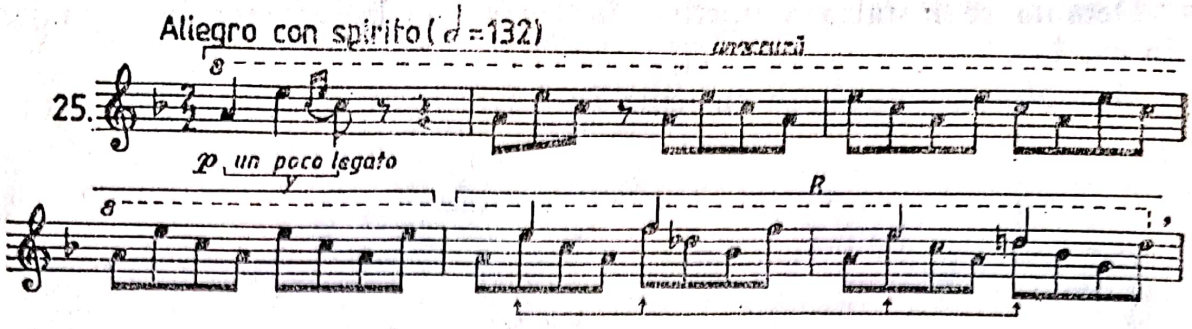


b_1 fiind prelucrat în imitaţie liberă la două voci. Cea de a doua voce prezintă o mare anacruză pînă la intonarea lui b_1. Putem considera întreaga măsură ca desfăşurînd un acord de nonă pe treapta V din *mi* minor. Modul de prezentare ne aminteşte de unele pasaje din *Sonata III pentru vioară şi pian* a aceluiaşi compozitor. Ne sugerează, prin urmare, un acompaniament lăutăresc de ţambal.

Tot ce am arătat în ex. 23 este reluat încă de două ori, din ce în ce mai diminuat, şi apoi se trece la prelucrarea temei II (fragmentul I). Întrebuinţarea numai a fragmentului al doilea al temei II se motivează prin intenţia de a se lega în mod continuu partea II de partea III. În ex. 16, am notat cu *y* o figură melodică ce se desfăşoară pe cele trei note ale unui acord minor. Această figură este capătul refrenului ultimei părţi (în formă de rondo). În fragmentul următor :



se observă din nou *y* pe acordul treptei I din *la* minor, care contrapunctează pe *R* (restrîngerea aceluiaşi refren în acorduri).



Stabilirea pe *la* se face prin repetarea figurii melodice *y*. O scurtă codă încheie această parte în *la* minor.

Finalul se atacă aproape imediat (după o pauză de 10 secunde, cum obligă partitura).

Partea III : Allegro con spirito

Dacă în partea I domina caracterul vioi, glumeţ, pastoral, dacă în partea II lirismul uneori dramatic contrasta simţitor în raport cu prima parte, finalul — agitat, rapid ca prima parte, dar nu tot atît de senin — pare să păstreze urme ale tulburării din partea mediană.

Schimbările dese ale figurilor melodice şi ritmice, temele doar sugerate, schiţate, momentele de dezvoltare tematică intercalate curent între expunerile de teme, modulaţiile rapide la tonalităţi îndepărtate, toate acestea contribuie la excepţionala varietate mai ales ritmică şi tematică (melodică) a finalului. Astfel se deschide o nouă perspectivă, care îşi va atinge limita într-o splendidă izbucnire de bucurie şi seninătate, înfăptuită prin readucerea viguroasă a temei I din prima parte. Un ultim strigăt, pasionat, tulburător, al acestei teme pare a întuneca, un moment doar, impetuoasa ei revenire. Atmosfera luminoasă, recucerită aşa de greu pe întreg parcursul lucrării, rămîne totuşi dominantă pînă în ultimele măsuri.

Dacă voim să reducem la o formă obişnuită construcţia părţii III, ne izbim, în primul rînd, de greutatea identificării temelor. Un rondo clasic se sprijină, în afara principiilor simetrice de înălnţuire a ideilor, pe anumite relaţii tonale dintre aceste idei. De pildă, refrenul apare întotdeauna în aceeaşi tonalitate. În partea a III-a a sonatei de care ne ocupăm, întîlnim un singur fragment care revine invariabil pe aceleaşi sunete, deşi uneori este armonizat diferit ; el nu are propriu-zis configuraţia unei teme, fiind mai mult o sugerare a ei (*R*, ex. 25). Dar ceea ce particularizează în plus acest fragment este faptul de a nu fi fost scris în

Scanned with OKEN Scanner

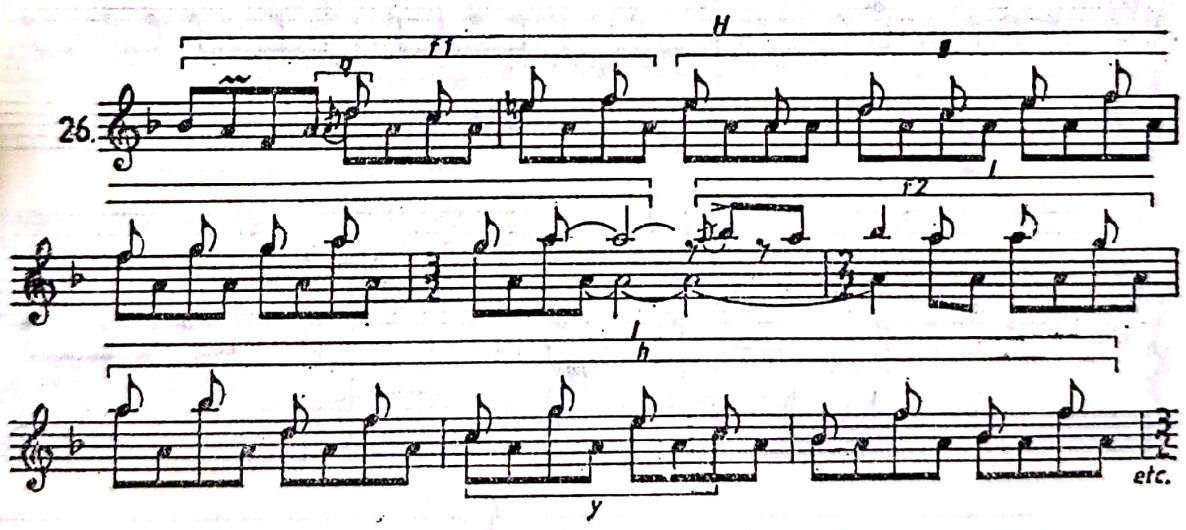
tonalitatea de bază, *re* minor, ci mai degrabă în *la* frigic, un fel de dominantă minoră pentru *re* eolic (ex. 25).

Arătam mai sus că *R* este dedus din tema II (perioada I) a părții mediane, datorită celulei de legătură *y*. Dar menționam spre începutul rîndurilor de față și relația dintre *R* și un comentariu *F* din tema II a primei părți. Dacă privim pe a_3 (ex. 5) și cele 4 pătrimi atinse de *R* (ex. 25), observăm o identitate melodică. Refrenul finalului unifică, într-o nouă sinteză, un element din tema II a părții lente (*y*) cu un altul din tema I a primei părți (a_2 care generează pe *F* și F_1).

Pentru a stabili forma ultimei părți, arătam că greutatea constă în identificarea atît a temelor, cît și a relațiilor lor tonale. Dificultatea dispare însă dacă ținem seama de intenția de a se aduce în codă toate temele sonatei, cu preponderența și triumful temei principale din prima parte. Spunem „triumful" acestei teme pentru că ea învinge nu numai melodic, dar impune și tonalitatea în care s-a expus prima oară : *re* major. Putem astfel considera ultima parte drept o imensă modulație de la *re* minor (eolic, armonic etc.) la *re* major.

În lumina acestei perspective, o anumită temă, care inițial părea constitutivă refrenului, poate fi considerată temă-cuplet, datorită modificărilor melodice suferite și mai ales tonalităților în care se expune. Să transcriem această temă în cele 3 metamorfoze în care se prezintă.

În prima înfățișare :

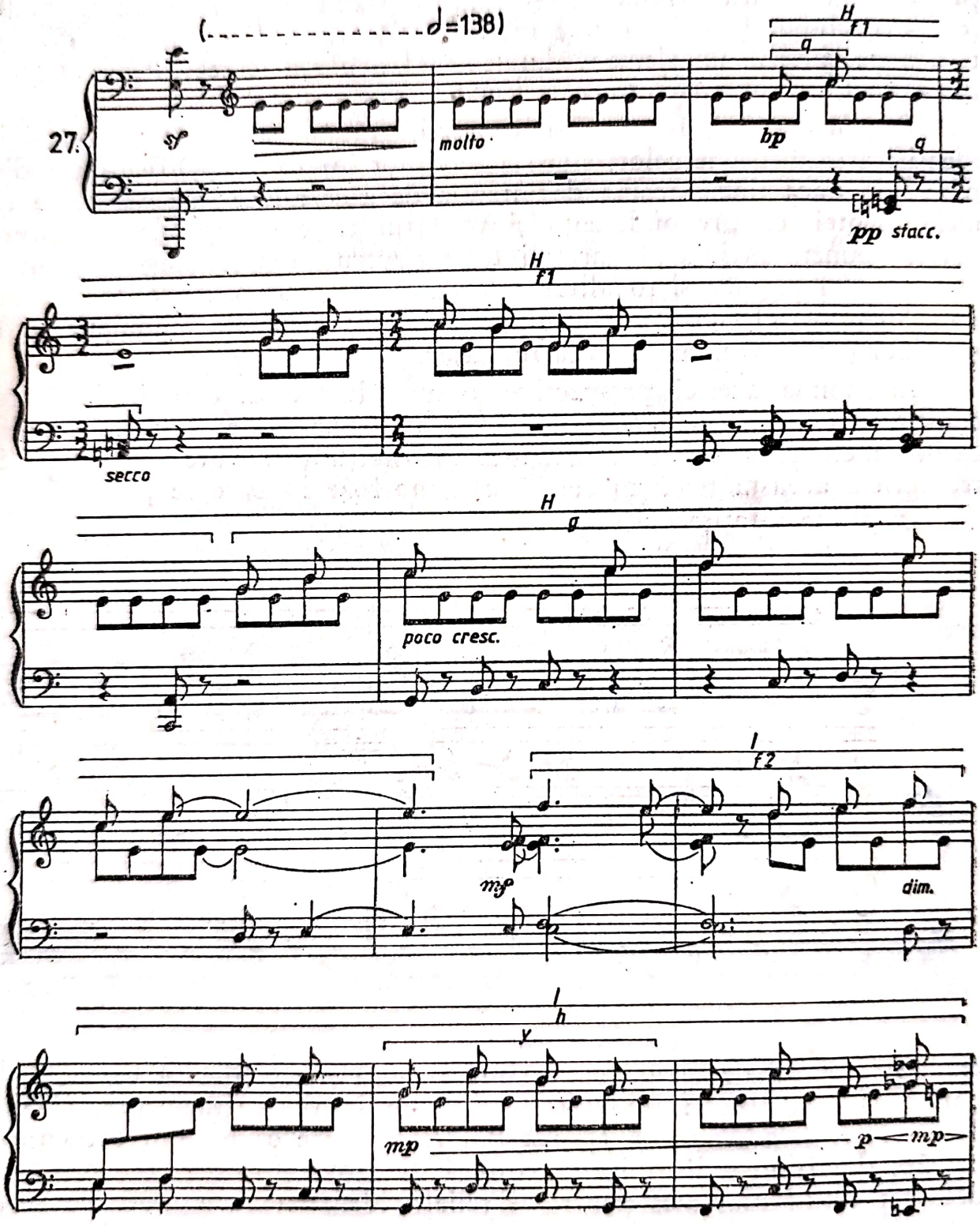


tema este destul de vizibil o variantă ritmică și melodică a temei II din partea II (ex. 16). Am împărțit tema tot în două fragmente, *H* și *I*. Motivele e_1 și *g* din *H* și f_2 și *h* din *I*, cu toate că nu sînt evidente în ex. 26, dat fiind uniformitatea ritmică în care a fost scrisă tema, le-am defalcat totuși mai ales pentru a reliefa identitatea cu motivele cores-

Scanned with OKEN Scanner

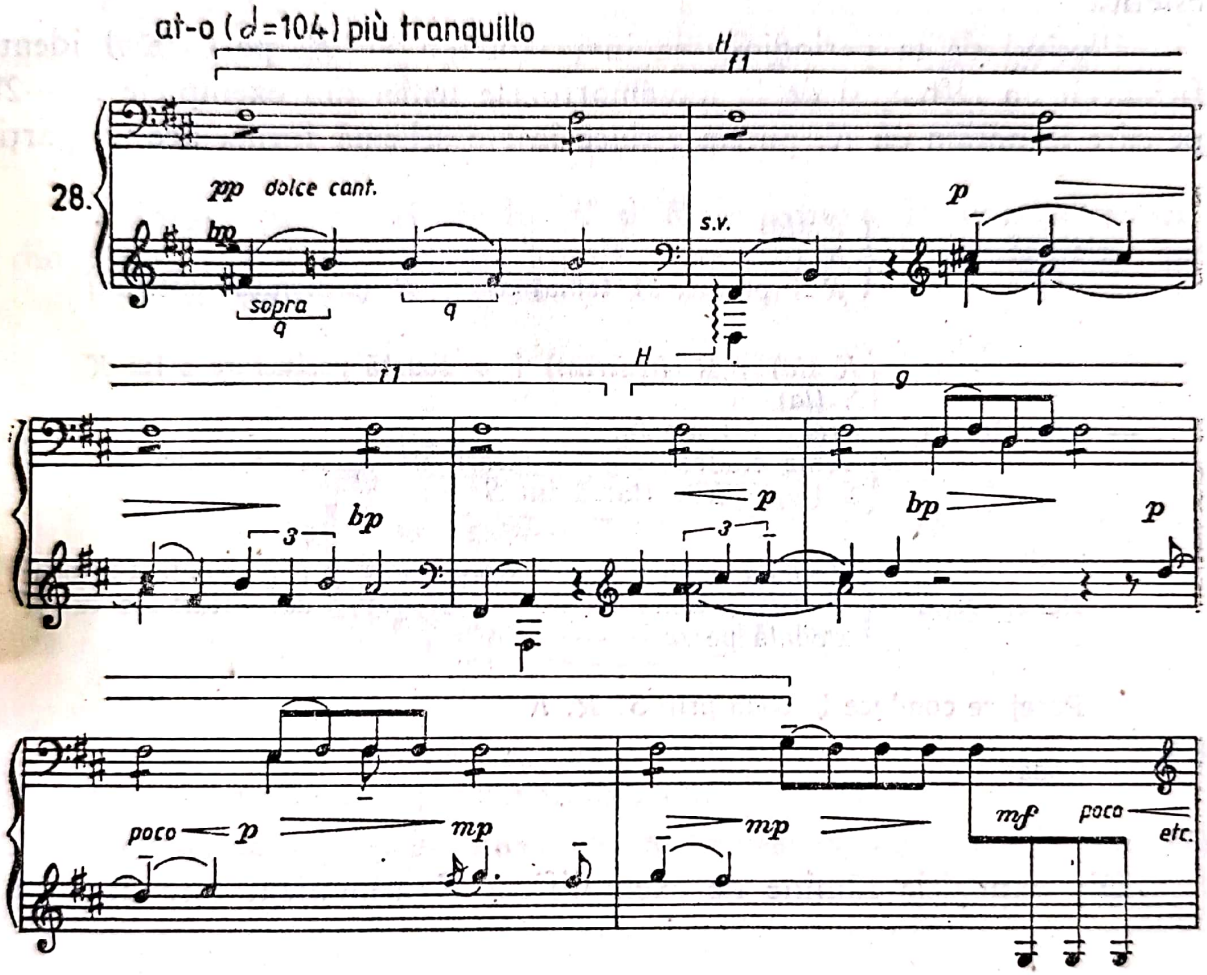
punzătoare din ex. 16 (pentru a ușura compararea, a se citi mai întîi ex. 16 în *re* minor, făcînd abstracție de accidenții de la cheie, și apoi ex. 26).

În a doua prezentare :



transformările sînt şi mai accentuate. Cvarta *q*, ce apărea ca o apogiatură în ex. 26, devine acum o notă încadrată în măsură. Observăm o imitaţie la bas a lui f_1. Motivul *g* păstrează însă aceeaşi ridicare diatonică din treaptă în treaptă prin repetarea sunetelor (ca în ex. 16, numai că acum se repetă cîte două note). Fragmentul *I* rămîne mult mai apropiat de ex. 26 (remarcăm şi aici pe *y*).

Iată şi ultima apariţie a temei :



Cvarta *q* are acum un important rol tematic. În schimb, sfîrşitul motivului f_1, expus în triolete în ex. 16 şi uniformizat într-o scurgere de optimi în ex. 26 şi 27, încearcă să-şi recîştige independenţa ritmică prin reintroducerea trioletului. Motivul *g* rămîne aproape neschimbat : aceeaşi ridicare diatonică din treaptă în treaptă, cu repetarea a cîte două

note. Subliniem că în ex. 28 tema nu reia decît pe *H* (*I* va fi atins după o bruscă modulaţie la *re* minor).

Să privim acum tonalităţile celor 3 expuneri: în ex. 26 *re* minor (eolic), în ex. 27 *la* minor (eolic), în ex. 28 *si* minor (eolic). Cunoscînd intenţia de a se atinge în codă *re* major, cele trei tonalităţi se apropie progresiv de tonalitatea finală, ajungînd în ex. 28 la relativa minoră a acesteia. Iată modul creator în care Enescu recurge la o formă atît de utilizată de clasici: nu supunerea necondiţionată la o schemă mai mult sau mai puţin uzată, ci adaptarea vechii forme la o nouă intenţie estetică.

Plecînd de la periodicitatea invariabilă a lui *R*, pe care îl identificăm cu un refren, şi de la metamorfozele temei din exemplele 26—28, pe care le notăm cu *K*, putem reduce într-o schemă forma acestei părţi:

— Expoziţie
- *R* (*la*)
- *K* (*re*)
- *R* + prelucrări tematice + *R* (armonizat bitonal)

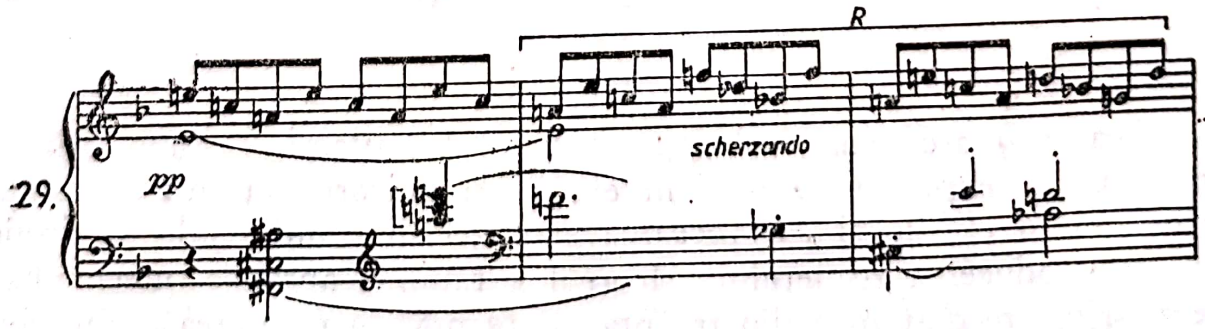
— Dezvoltarea
- *K* (*la*) + R (restrîns) + o scurtă prelucrare a lui *K*
- *S* (*la*)
- Prelucrări ale lui *K* şi *R*
- Tema ciclică I + prelucrări ale tematicii ciclice 1
- *S* (*la*) + dezvoltarea lui *S*

— Reexpoziţia
- Tema I partea I (*re* major-minor) + *R* (armonizat bitonal
- *K* (*si*) + tema ciclică I + *K* (*re*) + dezvoltări ale lui *K*
- Pedală pe *re*

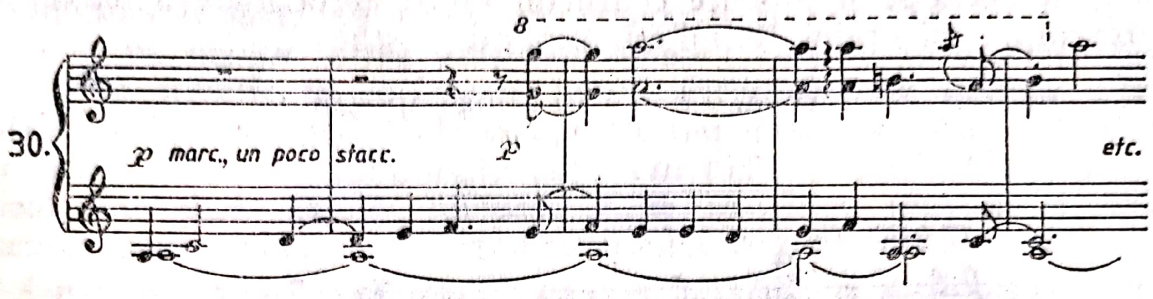
— Pasaj ce conduce la codă prin *S*, *R*, *K*.

— Coda

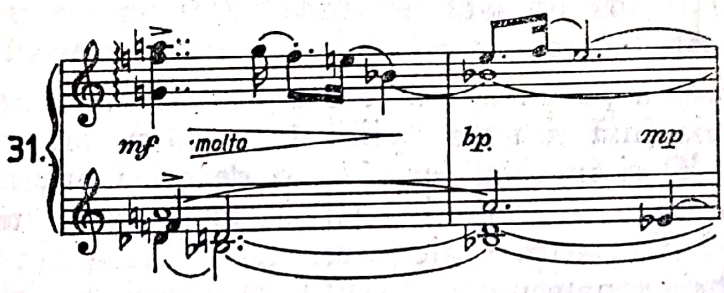
Din expoziţie rămîne de exemplificat *R* armonizat bitonal:



Dezvoltarea, care începe prin reluarea lui *K* (ex. 27), intercalează între acesta şi o scurtă prelucrare a lui pe *R* enunţat restrîns în acorduri, aşa cum apărea în ex. 24. O nouă temă, *S*, ce apare pe *la*, ar putea fi o consecinţă îndepărtată a lui *K* :

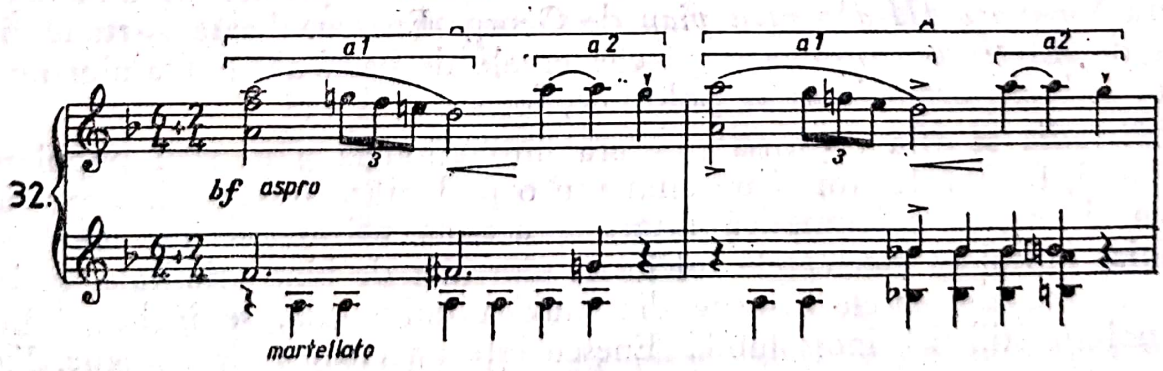


Urmează prelucrări ale lui *K* şi *R*, ce conduc la apariţia temei II din prima parte, pe care am numit-o tema ciclică I (un *la* frigic pe o dublă pedală pe treptele II şi IV) :



În continuare, prelucrarea temei ciclice 1 se împleteşte cu elemente din *R*. Apoi urmează *S* şi dezvoltarea lui.

Repriza se face prin înlocuirea refrenului cu tema I a primei părţi, armonizată în major-minor :

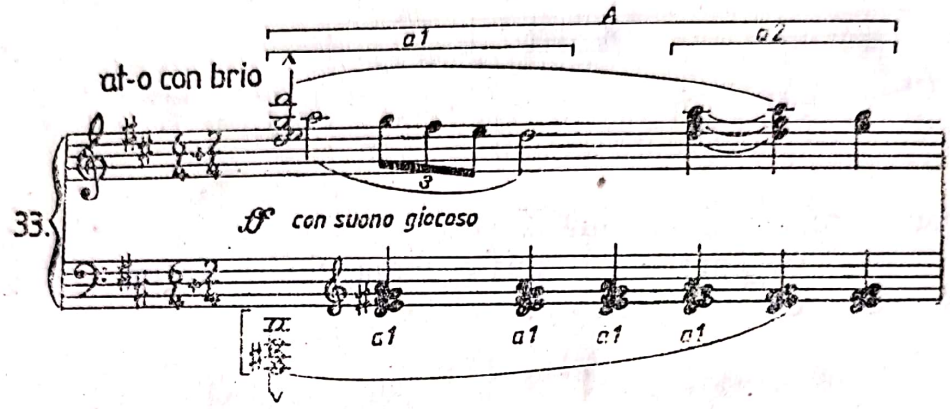


Scanned with OKEN Scanner

Accentuam mai sus apropierea progresivă a temelor *K* de tonalitatea *re* major.

Întărim acum convingerea că întreg rondoul este o pregătire a codei, tocmai prin apariţia temei I din partea I, care va domina întreaga recapitulare a temelor din codă. Aici însă tema I nu s-a statornicit pe deplin, de aceea se şi produce conflictul dintre terţa mare a majorului şi terţa mică a minorului. Restul este explicat pe schemă.

Să analizăm acum coda. Tema I îşi atinge apogeul :



Ea se desfăşoară pe un acord care conţine toate sunetele lui a_1 (ca în ex. 14). Se reia însă şi tema ciclică 1 de patru ori, ca în expoziţia primei părţi (ex. 4) şi în final (ex. 31), şi de două ori, ca în partea II (ex. 23). O diminuare şi progresivă eliminare a acestei teme, apoi prelucrări ale temei I din partea I, ale refrenului *R* etc. şi, în sfîrşit, o lungă pedală pe *re* încheie sonata.

Concluzii

După acest studiu de amănunt, să încercăm o privire de ansamblu asupra *Sonatei a III-a pentru pian* de George Enescu. Toate particularităţile de stil le vom ordona după elementele de bază ale limbajului muzical : melodie, armonie, ritm, polifonie, formă.

Melodia se află cuprinsă în sfera intonaţională a muzicii populare româneşti, fără să fie totuşi un citat sau o prelucrare folclorică. Aspectul modal şi bogăţia melismatică întăreşte această afirmaţie. Trebuie însă subliniat faptul că elementele folclorice sînt atît de bine asimilate, încît, împreună cu elementele însuşite din muzica universală, se încheagă într-o unitate stilistică indisolubilă. Enescu este un creator de melodie. Fie

Scanned with OKEN Scanner

că dintr-un singur element generator construiește o temă (ex. 1), fie că preferă o desfășurare melodică mai amplă (ex. 15, 16), fie că transformă o melodie imprimîndu-i virtuți noi (ex. 15 față de ex. 4 ; ex. 26, 27, 28 față de ex. 16), el dovedește, în toate cazurile, marele său dar melodic.

Un anumit grup de sunete, și anume z din ex. 16, îl întîlnim de mai multe ori pe întreg parcursul sonatei. Fără să aibă constituția unui nucleu tematic, el se impune totuși drept element stilistic, aflat de altfel și în alte lucrări ale compozitorului (*Suita a II-a, Sonata a III-a pentru vioară și pian, Suita „Impresii din copilărie"*, *Oedip* etc.). Evident, numai un studiu comparativ ne va putea dezvălui și alte asemenea microstructuri caracteristice stilului melodic enescian.

Armonia rămîne strict tonală. Ea este întotdeauna sprijinitoarea, suportul melodiei, preexistentă în melodie și cerînd doar să fie exteriorizată (de pildă tema I, partea II în expoziție). Acordurile se pot reduce cu ușurință la agregate uzuale, dar ceea ce caracterizează stilul armonic enescian este felul propriu al înlănțuirii acordurilor (de ex. predilecția pentru cadența plagală). Modulațiile sînt întrebuințate cu mare subtilitate. Partea II, de pildă, e un adevărat tratat de armonie în privința modulației. Disonanțele nu sînt înlăturate, însă nu vor fi folosite niciodată brutal, dur. Falsele relații dovedesc un rafinament deosebit (ex. 18, 32) și întotdeauna sînt motivate logic.

Ritmul este de o mare varietate. Invenția ritmică însă nu ne apare forțată, căutată. Ea sprijină arhitectura ansamblului și libera manifestare a melodiei. Auditorul nu va fi izbit numai de bogăția ritmică, ci de un ansamblu de mijloace în care supremația o deține melodia, toate celelalte elemente, ritmice, armonice, polifonice, fiindu-i subordonate.

Polifonia are un rol esențial în *Sonata a III-a pentru pian*. Subliniam mai sus faptul că Enescu pleacă de la melodie. Se înțelege acum de ce utilizează atît de mult contrapunctul.

Polifonia este folosită în *Sonata a III-a* de la cele mai elementare pînă la cele mai savante forme : libera împletire a 2 voci (ex. 1, *B*, B_1, B_3), predilecția pentru pedale (ex. 4, 7, tema II din partea II în expoziție, ex. 26, 27, 28, 32, 33 etc.), imitații libere ale aceluiași motiv (ex. 23), imitații ce ajung aproape la canoane ritmice (ex. 1, B_2), forme complexe ce merg pînă la expoziția de fugă din partea II și, în sfîrșit, suprapuneri de melodii distincte (ex. 22). Predilecția lui Enescu pentru contrapunct se vădește de altfel și în mărturisirile sale din *Memorii* :

„Sînt prin esență un polifonist, și deloc omul unor frumoase acorduri înlănțuite. Am oroare de ceea ce stagnează. Pentru mine muzica nu este o stare, ci o acțiune, adică un ansamblu de fraze care exprimă

idei şi mişcări ce pleacă de la aceste idei în cutare sau cutare direcţie. Înlănţuirea armoniilor depinde, îmi pare, de improvizaţia elementară. Oricît de scurtă ar fi, o operă nu merită numele de compoziţie dacă nu i se poate discerne o linie, o melodie sau, ceea ce e şi mai bine încă, o suprapunere de melodii. Cu aceasta n-am spus că sînt pentru contrapunct, împotriva armoniei".

Într-adevăr, polifonia nu exclude armonia, *Sonata a III-a* afirmînd un remarcabil echilibru între aceste două dimensiuni ale muzicii.

Forma. Din capul locului se constată o mare economie a mijloacelor tematice. În *Sonata a III-a* sînt de fapt numai 3 teme principale, care generează substanţa muzicală a întregii lucrări: tema I şi tema II din prima parte şi tema II din partea lentă (ex. 1, 4, 16). Transformările lor ciclice sînt mai mult de ordin melodic şi ritmic (armonia e subordonată modificărilor melodice).

Păstrînd tehnica beethoveniană de construcţie şi principiul ciclic dus la apogeu de C. Franck, forma la Enescu nu rămîne o schemă rigidă. În toate dezvoltările întîlnim o continuitate subtilă, o desfăşurare logică a ideilor, şi nu abandonarea formei în favoarea unei fantezii arbitrare sau supunerea oarbă la schema formelor clasice. Enescu recreează formele uzuale de sonată, lied sau rondo, după necesităţile conţinutului. Nu acceptă niciodată o reexpoziţie identică expoziţiei. Facilitatea unei repetări o înlocuieşte cu efortul unei reînnoiri[3]. Din tehnica beethoveniană reţine mai ales principiul dezvoltării, şi din transformările ciclice mai ales variaţia melodică şi ritmică. Elemente de dezvoltare tematică apar astfel chiar din expoziţie, adică mult înaintea locului fixat de schema clasică. De aceea muzica sa este acţiune, aşa cum îi plăcea lui însuşi să o caracterizeze.

Subliniam mai sus excepţionala varietate ritmică şi melodică, dar şi prezenţa în întreaga lucrare a numai trei teme ciclice generatoare. Tehnica ciclică realizează deci unitatea acestei inepuizabile varietăţi. Enescu atinge astfel unul din marile deziderate ale artei în genere: unitatea în varietate.

Stilul pianistic al *Sonatei a III-a* este cu totul personal (îndeosebi în partea a II-a) şi totodată adecvat atît resurselor instrumentului, cît şi posibilităţilor fireşti ale unui bun instrumentist: pasajele tehnice, apogiaturile, trilurile, acordurile (nu depăşesc ambitusul de 8-vă, iar atunci cînd îl depăşesc se cîntă arpegiat) cad toate cu uşurinţă sub degete. Aceasta nu înseamnă însă că muzica ar fi uşor de executat. Dimpotrivă,

[3] Această caracteristică este valabilă atît în mic, căci am văzut la Enescu dubla expunere a temelor în expoziţii, expunerea a doua fiind variată în raport cu prima, dar şi în mare, căci reexpoziţiile sînt scurtate şi variate faţă de expoziţii.

Scanned with OKEN Scanner

se cere o tehnică evoluată, un superior simț al formei și capacitatea de a pătrunde cele mai infime detalii, atît de minuțios precizate în partitură.

Sonata a III-a pentru pian de George Enescu este o lucrare foarte importantă pentru compoziția românească ; ea reprezintă, pentru generația mai tînără de compozitori, un model viu și un imbold nu numai pentru perfecțiunea formei și originalitatea esteticii, dar mai ales pentru dovedirea posibilităților folosirii unei tematici românești în marile construcții ale muzicii clasice. *Sonata a III-a pentru pian* este o strălucită contribuție la afirmarea muzicii instrumentale românești pe plan universal.

Scanned with OKEN Scanner

CVARTETUL Nr. 2, OP. 30, PENTRU PIAN ŞI COARDE DE GEORGE ENESCU[1]

Muzica de cameră a constituit o preocupare constantă de-a lungul întregii activităţi creatoare a lui George Enescu. De la primele compoziţii închegate în jurul vîrstei de 18 ani, cum sînt *Cvintetul* sau *Trioul* (ambele pentru pian şi coarde), pînă la operele scrise în ultima perioadă a vieţii, ca de pildă *Cvartetul* pe care îl analizăm sau *Simfonia de cameră*, şirul compoziţiilor pentru ansambluri de instrumente soliste este neîntrerupt. Compozitorul a alternat creaţia operelor de mare amploare cu aceea a lucrărilor de cameră, reuşind să găsească întotdeauna accente noi şi personale. Într-adevăr, el recurge uneori la formaţii instrumentale mai puţin obişnuite, mai dezvoltate numeric, cum sînt *Octetul*, *Dixtuorul* sau *Simfonia de cameră*. Creşterea numărului instrumentiştilor se poate explica prin dorinţa de a da pastei sonore o mai mare densitate. Setea de „plenitudine armonioasă“ [2] se întîlneşte astfel şi în creaţiile de cameră. Dar ceea ce trebuie îndeosebi subliniat este faptul că simfonistul Enescu nu ştirbeşte specificul cameral. Echilibrul dintre tratarea simfonică şi cea solistică evidenţiază tocmai una din laturile originalităţii artei sale.

Nevoia de bogăţie armonică l-a constrîns probabil pe Enescu să recurgă adeseori la formaţii de cameră cu pian. Astfel, în afara celor două *Cvartete de coarde op. 22*, a *Octetului op. 7* şi a *Dixtuorului op. 14*, toate celelalte lucrări camerale îmbină pianul fie cu instrumente de coarde (*Sonatele pentru vioară şi pian* etc.), fie cu instrumente de suflat (*Cantabile şi Presto pentru flaut şi pian, Legendă pentru trompetă şi pian*), fie, în sfîrşit, cu alte 11 instrumente soliste (coarde şi suflători) ca în *Simfonia de cameră*.

---

[1] In *Muzica*, Bucureşti, nr. 3, 1957, p. 15—24 ; reeditat (cu modificări) în *George Enescu, Monografie*. Bucureşti, Editura Academiei R. S. România, 1971, p. 1087—1100.

[2] Gavoty, B. *Les souvenirs de Georges Enesco*. Paris, Flammarion, 1955.

Pentru formația „Cvartet cu pian", puțin întrebuințată în întreaga literatură muzicală modernă, Enescu scrie două lucrări : *Cvartetul nr. 1, în re major, op. 16,* terminat în 1911, și *Cvartetul nr. 2, op. 30, în re minor,* încheiat în 1944 (la sfîrșitul fiecărei părți autorul a însemnat data și localitatea unde a scris ultimele măsuri : partea I la București, 27 iulie 1943, partea a II-a la Dorohoi, 27 august 1943, partea a III-a la Sinaia, vila Lumințiș, 4 mai 1944). Astfel, cel de al doilea *Cvartet cu pian* se înscrie ultimei faze a evoluției stilului enescian, care își atinge apogeul în cea din urmă lucrare terminată, *Simfonia de cameră.* Dar pentru a se înțelege pe deplin stilul ultimei perioade este de neînlăturat studiul *tuturor* lucrărilor care o reprezintă, pentru că fiecare se conturează într-un profil distinct, de mare valoare artistică, pune probleme diferite cercetătorului și constituie o mină inepuizabilă de învățături. Astfel, în prezentul studiu ne propunem o analiză a formei *Cvartetului nr. 2 pentru pian și coarde,* la sfîrșitul căreia vom evidenția cîteva din contribuțiile lui Enescu la soluționarea unor probleme centrale ale muzicii contemporane.

Cvartetul nr. 2 op. 30, pentru pian, vioară, violă și violoncel este alcătuit din trei părți distincte : partea I (*re* minor), în forma *allegro* de sonată și mișcare moderată, partea a II-a (*mi* major), o parte lentă în formă de lied, care adîncește parcă atmosfera nostalgică a primei părți, și partea a III-a (*re* minor — *re* major), în formă liberă de sonată și mișcare rapidă, care conduce la o explozie de bucurie odată cu instalarea în codă a tonalității *re* major.

Enescu recurge și în această lucrare la tehnica ciclică. Tema I din partea I poate fi astfel considerată generatoarea întregii substanțe melodice a cvartetului. Fragmente din această temă se întîlnesc în toată desfășurarea discursului muzical, unele transformîndu-se și apoi integrîndu-se organic în structura celorlalte teme principale.

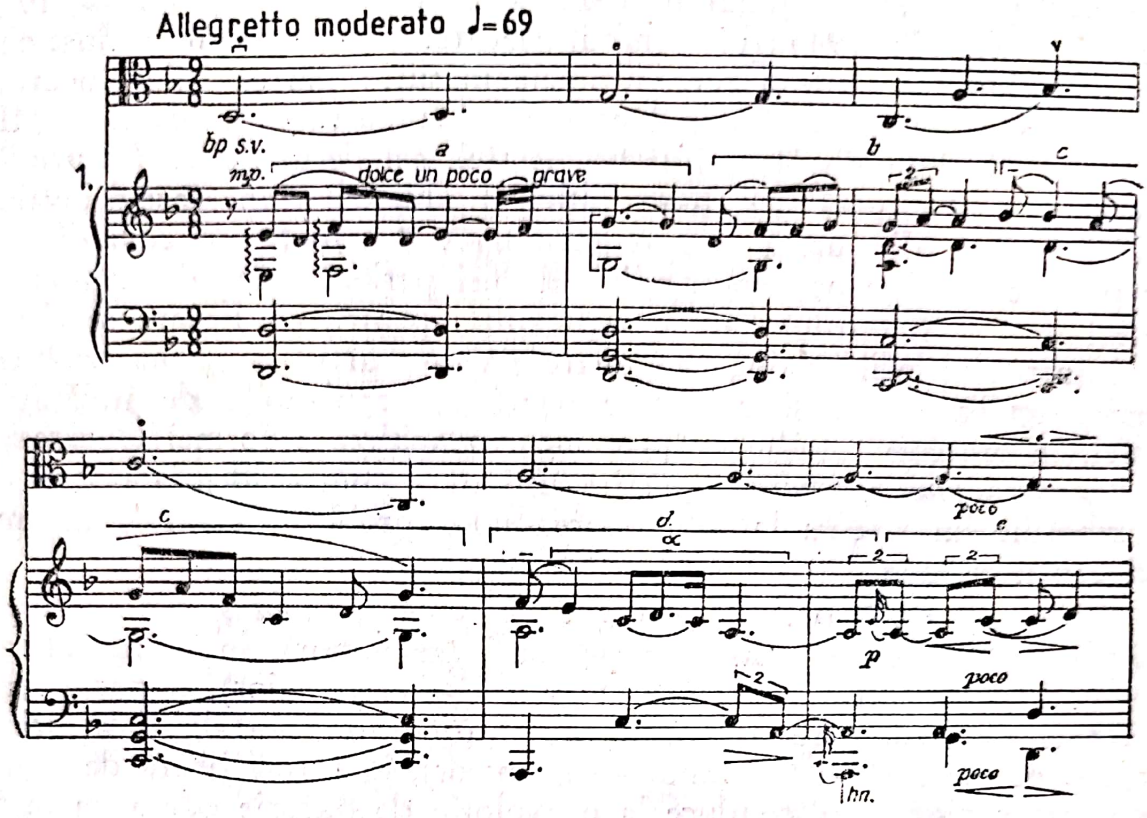
Fiecare din părțile lucrării are un punct culminant : partea I, la repriza temei I, partea a II-a, la reexpoziția primei secțiuni (fraza 2) a liedului, și finalul, pe parcursul dezvoltării terminale. Apogeul va fi atins în partea a III-a. Putem astfel remarca încă de pe acum una din caracteristicile dramaturgiei enesciene : momentele culminante sînt păstrate pentru sfîrșitul evoluției muzicale dintr-o anume parte, adică în reprize sau code.

Partea I : Allegretto moderato

Concepută în forma *allegro* de sonată, arhitectura primei mișcări nu se menține totuși în tiparul rigid al sonatelor clasice.

Scanned with OKEN Scanner

Tema I are o formă de lied mic. Prima secţiune :

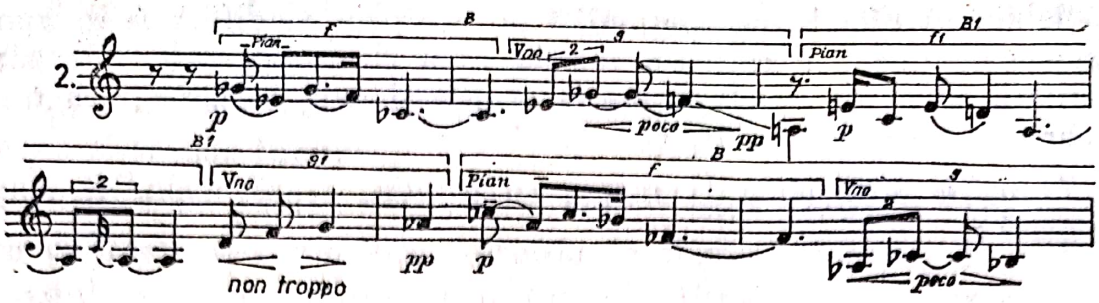


se compune din motivele *a, b, c, d şi e,* care alcătuiesc perioada *A*. Melodia aceasta are o importanţă deosebită în tot cursul lucrării, deoarece va genera, prin transformările ei, multe din elementele componente ale temelor principale din celelalte părţi. Deşi nu o putem identifica cu nici un citat sau o prelucrare folclorică, o apreciem totuşi în deplină rezonanţă cu fondul spiritual românesc, aşa cum vibrează spiritul germanic într-o temă de Brahms sau cel francez într-o temă de Debussy. De altfel există şi un considerent obiectiv care ne îndeamnă la o atare apreciere : structura ei modală — modul *re* minor natural, prezent şi în creaţia noastră populară.

În motivul *d* se cadenţează pe dominantă (formula de cadenţă va fi folosită în coda acestei părţi şi va face legătura cu partea a II-a), iar în motivul *e* se revine la tonică. Observăm că totul se desfăşoară pe un şir de pedale ale căror sunete fundamentale *re, do, la* reproduc lărgit formula de cadenţă.

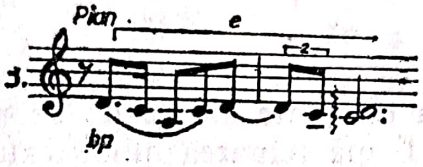
Secţiunea II, modulantă, este alcătuită din trei perioade : *B*, B_1, *B* (are deci în mic tot o formă de lied), fiecare dintre acestea fiind compuse din două motive — *f* şi *g ;* perioada B_1 este o variantă a lui *B* :

Scanned with OKEN Scanner



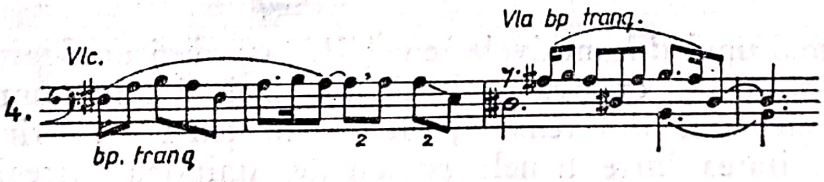
Asistăm aci la un dialog între pian și vioară.

După reluarea primei secțiuni, mai întîi la coarde, apoi la pian (*a* la coarde, *b*, *c*, *d* la pian), motivul *e* se modifică așa cum arată exemplul următor :



și constituie un element generator al codei. Înainte de trecerea la codă, vioara contrapunctează motivul *a* lărgit și apoi motivul *b*.

Coda începe cu violoncelul continuat de violă, care intonează motive derivate din *e* :



Se modulează (*re* major, *si* major, *si bemol* major, dominanta lui *re*, *re* minor), pentru ca la sfîrșit să se cadențeze pe *re*.

Reducînd tema I într-o schemă, obținem :

— Secțiunea I : *A* (*a*, *b*, *c*, *d*, *e*) = *re* (ex. 1) ;

— Secțiunea II : *B* (*f*, *g*), B_1 (f_1, g_1), *B* (*f*, *g*) = modulează (ex. 2) ;

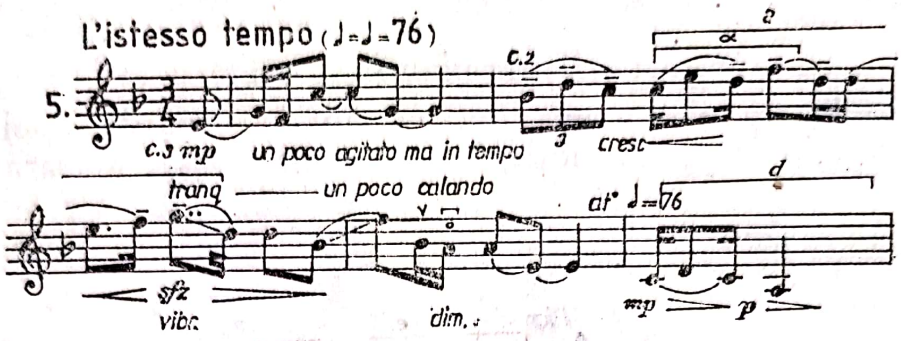
— Secțiunea I (reluată) : *A* (*a*, *b*, *c*, *d*, *e* modificat + *a*, *b*) = *re* (ex. 3) ;

— Coda : motivul *e* modificat = modulează și cadențează pe *re* (ex. 4).

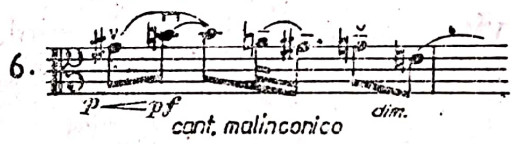
Scanned with OKEN Scanner

Subliniem că reluarea secțiunii I se face prin modificarea instrumentației (se expune mai întîi de coarde, apoi de pian), prin îmbogățirea sonorității adusă de notele ținute la coarde și prin reluarea încă o dată la coarde a motivelor *a* (lărgit) și *b*.

Tranziția spre tema II începe cu o nouă frază melodică, expusă de vioară :

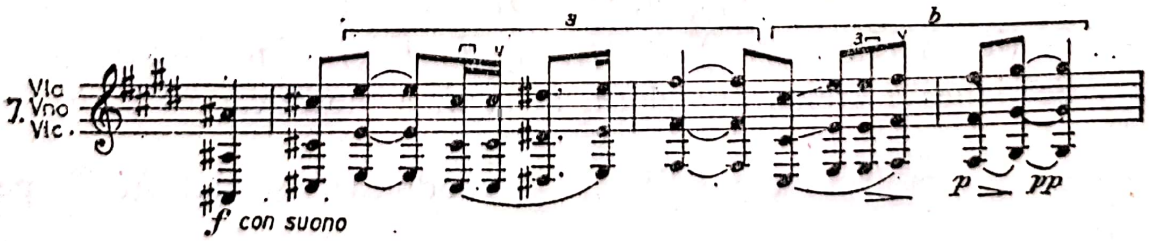


și care înglobează două elemente ale temei I : motivul *a* și formula de cadență α (motivul *d*). După reluarea modificată a acestei fraze, atît de violă cît și de vioară, și după modulația spre *do diez* minor, distingem la violă următorul desen melodic :



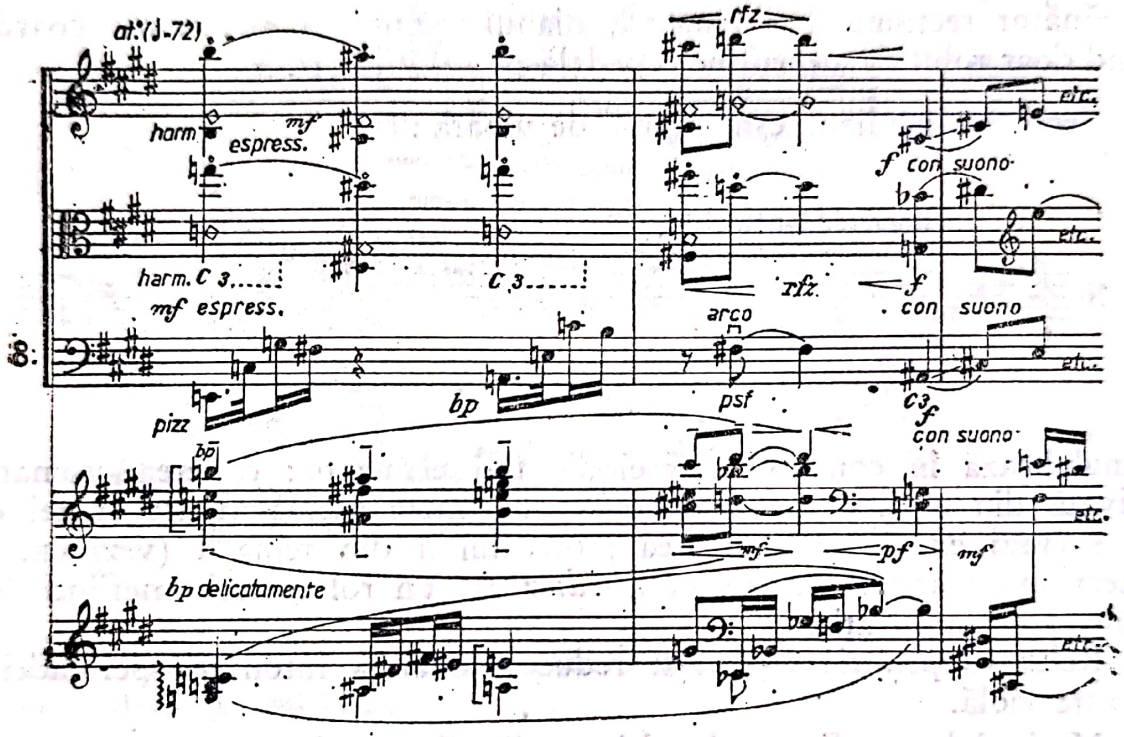
care este tocmai unul din motivele temei II. Iată deci un foarte interesant procedeu constînd din crearea unei noi linii melodice în punte, care însă conține atît elemente din tema I, cît și din tema II. Prin aceasta se obține continuitatea între temele principale, unitatea întregii lucrări și varietatea, bogăția discursului melodic.

Dar ceea ce constituie o particularitate în plus a punții este faptul că readuce imediat înaintea intrării temei II motivele *a* și *b* ale temei I, însă în tonalitatea temei II :



Este un mod de a disimula trecerea la tema II prin reamintirea unei teme atît de pregnante ca tema I, în scopul accentuării continuităţii discursului, deci a ştergerii graniţelor — atît de tranşante la clasici — între compartimentele formei.

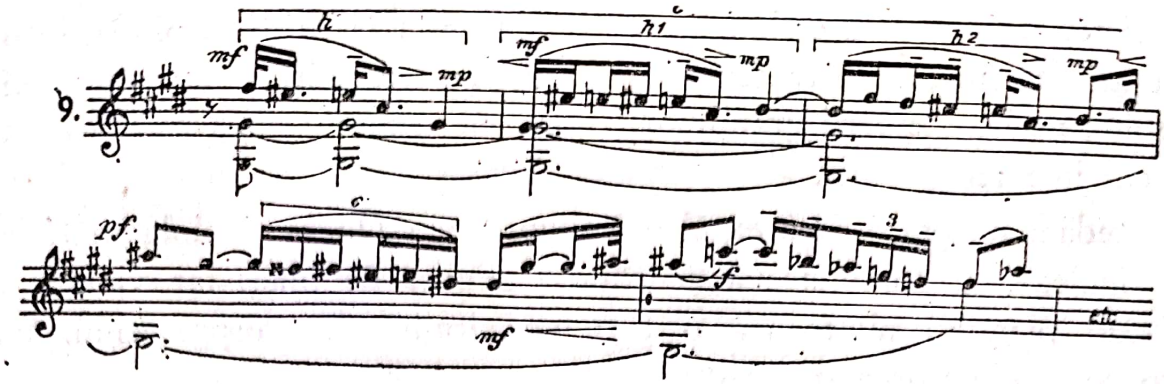
Redăm un pasaj de o excelentă sonoritate : vioara şi viola în flajeolete dublează şi completează acordurile expuse de pian, iar violoncelul şi basul pianului alternează o formulă ritmică în şaisprezecimi. Este aproape un efect orchestral :



Tema II se aseamănă ca formă temei I, fiind tot un lied urmat de o codă, dar ca expresie aduce elemente noi, contrastante : indecizia major-minor provocată de jocul cromatic dintre terţa mare şi terţa mică, grupurile de sextolete cromatice descendente, măsura de 3/4, atmosfera nostalgică.

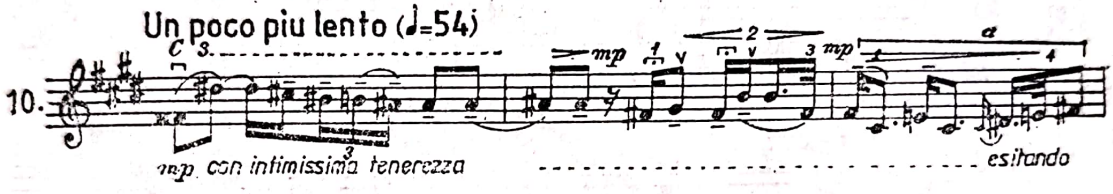
Secţiunea I se compune din repetarea de trei ori a motivului *h* (de fiecare dată modificat), urmată de o desfăşurare melodică firească în care se evidenţiază extinderea cromatică a motivului *h* în sextolete descendente :

Scanned with OKEN Scanner



Acest pasaj conduce la secţiunea centrală a temei. Remarcăm că, asemănător secţiunii I a temei I, pianul expune şi aici tema, coardele avînd doar rolul de a menţine o pedală pe *sol diez* (tr. V).

Secţiunea mediană este expusă de vioară :



şi înglobează în conturul ei melodic trei elemente : căderea cromatică derivată din moticul h_2, o coborîre în cvarte asemănătoare frazei din punte (vezi ex. 5) şi amintirea motivului *a* din tema I (vezi ex. 1). Observăm că apogiatura de pe *do diez* are un rol tematic, nefiind doar o simplă ornamentaţie.

Reluarea primei secţiuni se reduce numai la intonarea perioadei C de către violă.

Motivul *h* transfigurat în ultima măsură reproduce aidoma elementul anticipativ din punte (vezi ex. 6). Şi aici totul se suprapune unei pedale de dominantă.

Schematic, tema II ne apare astfel :

— Secţiunea I : *C* (h, h_1, h_2 + pasaj spre secţiunea II, ex. 9) ;

— Secţiunea II : frază ce conţine elemente din secţiunea I, punte şi tema I (ex. 10) ;

— Secţiunea I : *C* (h, h_1, h_3) ;

— Coda.

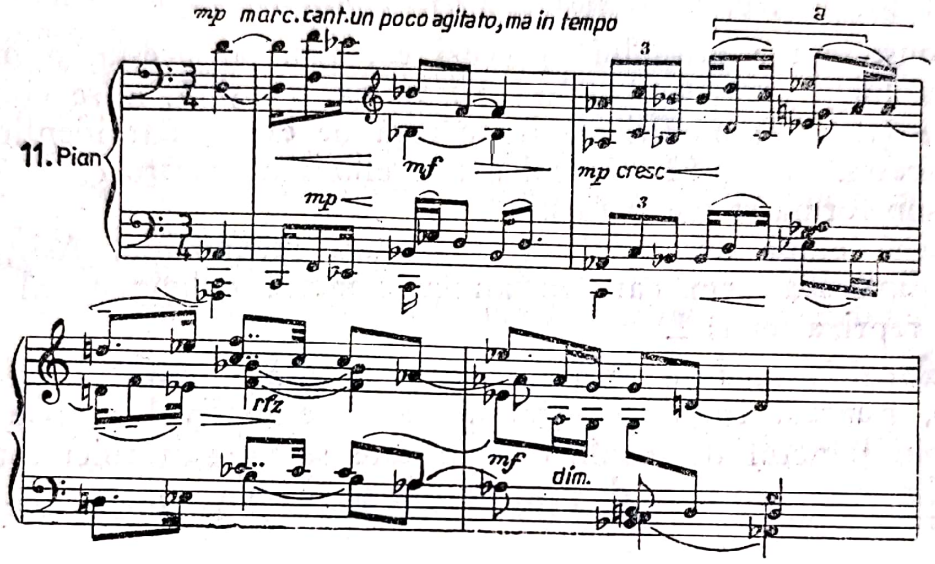
Se observă — iarăşi — o dublă expunere, aici a fragmentului C (a doua oară schimbîndu-se atît instrumentul care îl intonează, cît şi unul dintre motive).

Dezvoltarea are trei etape.

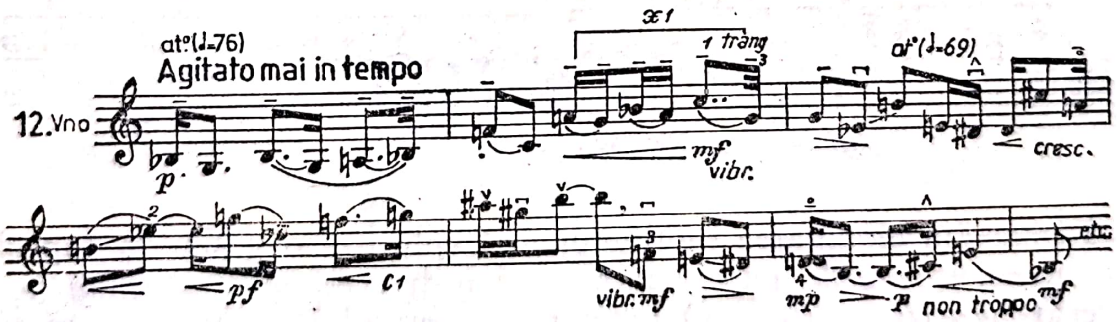
Prima etapă prelucrează tema I, care apare mai întîi la pian în tonalitatea *sol* minor, coardele menţinînd o pedală pe tonică. Măsura revine la 9/8. O nouă reluare a temei, transformată melodic din cauza mersului modulant al armoniei, este expusă de violoncel şi violă.

Etapa a doua dezvoltă fraza cu care începe puntea expoziţiei. Măsura devine deci 3/4.

Exemplul următor ne redă această frază intonată de pian :

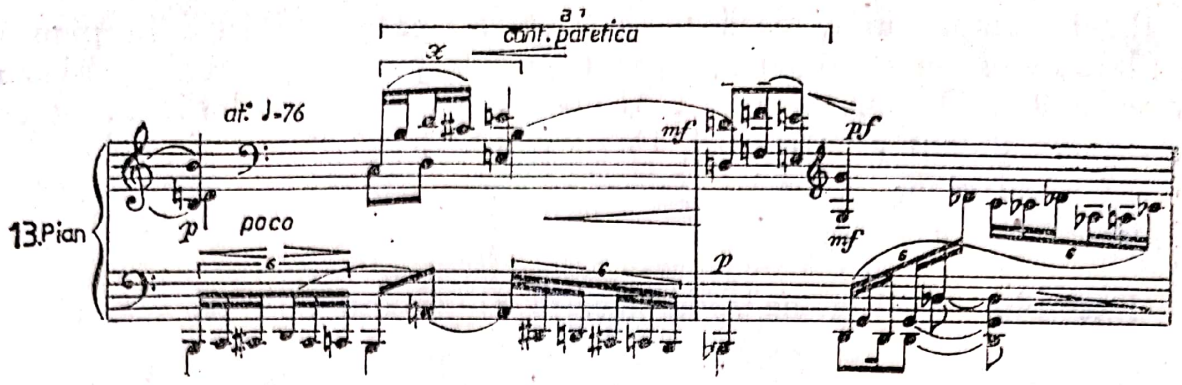


Analogia cu ex. 5 este evidentă. Coardele reiau aceeaşi idee modificînd-o ritmic şi melodic :



Cea de a treia etapă suprapune motivul *a* (tema I), foarte mult modificat (în ex. 13 este notat cu a_1), peste sextoletele cromatice descendente ce aparţin temei II.

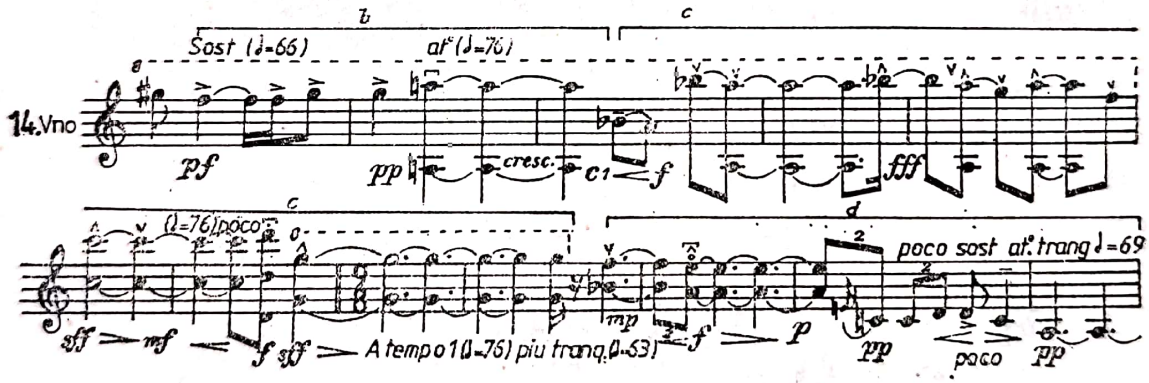
Observăm că grupul ritmic x_2 :



este o consecință a grupului x_1 (vezi ex. 12), iar acesta, o modificare agogică a lui x (vezi ex. 11 și 13). În ex. 11 și 5, x se continuă cu motivul *a* (tema I) modificat ritmic față de ex. 1, dar identic melodic față de acesta. În ex. 12 motivul *a* este eliminat, pentru ca în ex. 13 să reapară sub forma restrînsă (a_1).

Această etapă are rolul de a pregăti reexpoziția. Asistăm la o creștere dinamică prin care se atinge punctul culminant al părții I, odată cu repriza temei I.

Reexpoziția se face prin intonarea lărgită a motivelor *b*, *c* și *d* (tema I), punctul culminant stabilindu-se pe motivul *c*. (De observat că în final punctul de maximă intensitate se va statornici tot pe motivul *c*, dar se va uza doar de primele sale două sunete.)



Remarcăm eliminarea motivului *a*. Explicația o găsim în faptul că dezvoltarea, în cea de a treia etapă, a folosit acest motiv tocmai pentru a pregăti repriza temei I. O repetare a motivului *a*, cu toate că ar fi fost făcută în tonalitatea inițială, ar fi produs o stagnare a fluxului muzical.

Arătam în expoziție că tema II era precedată de tema I (aflată în tonalitatea temei II) cu scopul de a ascunde oarecum recunoașterea ei

imediată. Dorința de a „camufla“ [3] pilonii formei tradiționale de sonată este într-adevăr o trăsătură caracteristică creației enesciene, obținută și prin alte procedee, bunăoară variaționale : în reexpoziție, tema I se restrînge doar la prima secțiune reformulată ritmic.

La rîndul ei, puntea reprizei este deosebită față de puntea expoziției. Cum materialul acesteia din urmă fusese folosit în dezvoltare (etapa 2), o repetare a ei în reexpoziție ar fi contrazis nevoia de continuă reînnoire constatată mai sus. Noua tranziție se desfășoară pe o pedală de dominantă (*la*) și întrebuințează o linie melodică ce amintește de coda temei I din expoziție. Reluarea temei II este și aici anticipată printr-un desen melodic derivat din această temă.

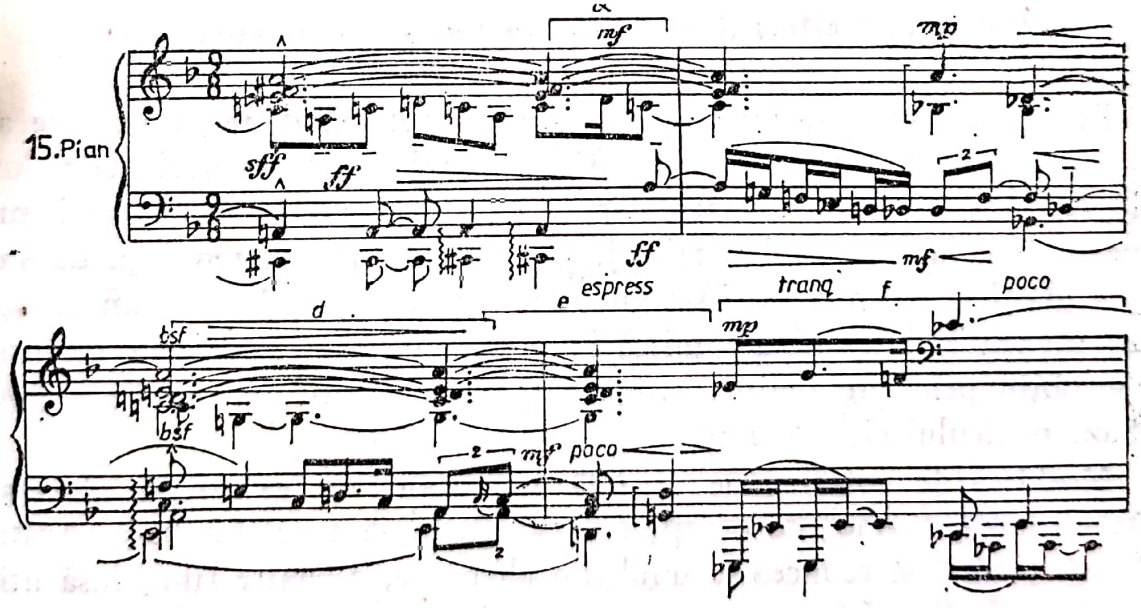
Tonalitatea în care se reexpune tema II este *re* major, iar construcția ei, analogă expoziției.

De ce nu transformă compozitorul și repriza acestei teme ? Explicația o găsim în faptul că tema II fusese greu remarcată în expoziție prin ascunderea ei după tema I, așa încît repetarea aidoma în repriză a temei II este pe deplin justificată. Totuși vom întîlni unele deosebiri față de expoziție, și anume :

— instrumentația diferă : secțiunea I nu se mai expune la pian (ca în ex. 9), ci alternativ de vioară și violă, reluarea ei trecînd la violoncel, și nu la violă, iar partea mediană, expusă de vioară (în ex. 10), este acum intonată atît de violă, cît și de violoncel ;

— pedala pe dominantă se menține, dar pianul contrapunctează liber diferite figuri melodice.

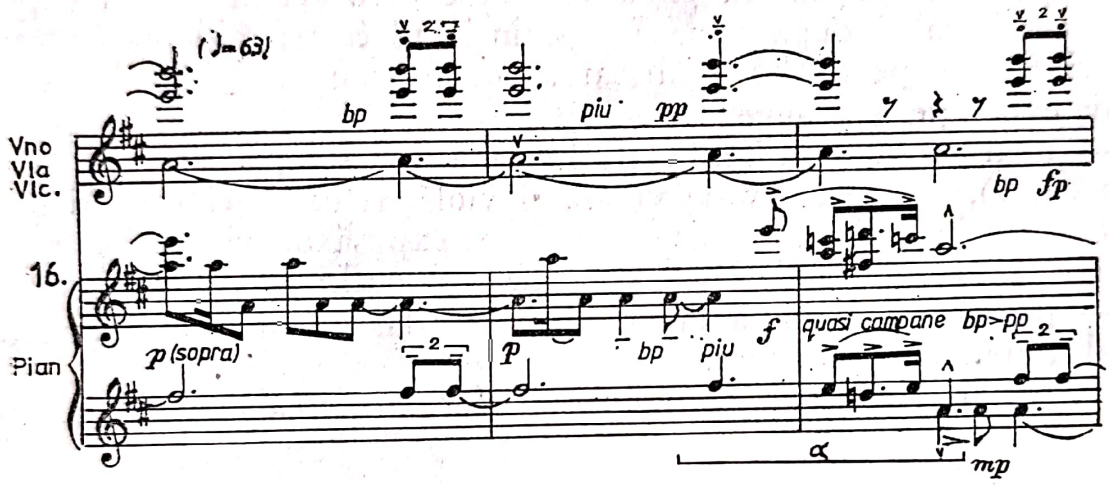
La reluare, secțiunea I, modulantă, face trecerea la codă, revine la



[3] Ciomac Emanoil. *Oedip.* În : *Muzica,* București, nr. 8, 1956, p. 55.

Scanned with OKEN Scanner

măsura inițială de 9/8 și începe prin amintirea grupului codal al temei I din expoziție. În măsura a doua se amintește sextoletul cromatic descendent al temei II, în măsura a treia se intonează motivele *d* și *e* (trunchiat) din tema I (ne amintim că *e* nu apăruse în reexpoziția temei I) și se readuce (ca în ex. 2) secțiunea II a temei I (care de asemenea nu fusese utilizată în repriza acestei teme). Observăm că motivul *g* este augmentat. Urmează normal f_1, amplificat, apoi din nou α cu sextoletul cromatic descendent și, în sfîrșit, se utilizează coda expoziției, prin care se trece la coda întregii mișcări. Aceasta din urmă se desfășoară mai întîi pe o pedală formată dintr-un acord de trei sunete așezate la distanțe de cvinte cu fundamentala pe *la*, pedala restrîngîndu-se apoi la fundamentala acordului :



Peste acest fond se intonează celula α (motivul *d*, tema I), care are rolul de a cadența pe cvinta acordului de tonică. Fragmentul acesta melodic, derivat din tema I, leagă partea I de partea II a cvartetului, prin reapariția lui la începutul părții II. Se constată, iarăși, tendința de ștergere a granițelor dintre compartimentele formei, numai că acum se operează asupra relației dintre mișcări : continuitatea, fluiditatea discursului se obțin prin prelungirea atmosferei primei părți în cea de a doua, pe baza nucleului ciclic comun.

Modificările suferite de repriză în raport cu expoziția afectează toate secțiunile formei, cu excepția temei II, rămasă neschimbată. Arătam astfel că tema I se reducea la unul din elemente, celelalte fiind însă utilizate în codă. Se vădește aici un proces de compensare a distribuției (și totodată unitatea) materiei tematice.

Scanned with OKEN Scanner

Partea II : Andante pensieroso ed espresivo

Gravitatea, noblețea, adîncimea muzicii din partea I se vor afla sporite în partea II. Păstrînd măsura de 3/4 a părții I, utilizînd o legătură tematică derivată din tema I (α) și recurgînd — după cum vom arăta — inclusiv la tema II a părții I, noua mișcare, nu cu mult mai lentă decît cele precedente, continuă și adîncește confesiunea lirică pînă la accente tragice. De-abia la sfîrșitul lucrării, în urma aprigei încleștări din mișcarea finală, se produce iluminarea. Forma părții mediane este de lied mare ; tonalitatea principală, *mi* major. Dăm mai jos schema acestei forme :

— Introducerea : folosește α din tema I partea I

— Secțiunea I
  - — fraza 1 (*Mi*)
  - — scurtă tranziție spre *sol*
  - — fraza 2 (*sol* cu inflexiuni spre *Si bemol*, *fa*)
  - — modulație spre *Mi*
  - — fraza 1 (reluată redus)

— Tranziție scurtă

— Secțiunea II (modulantă)
  - — elemente din secțiunea II, tema I, partea I
  - — tema I, partea I (*a* trunchiat, *b*)
  - — secțiunea II, tema I, partea I (modificată)
  - — tema II, partea I (h_1)
  - — secțiunea II, partea I, tema I (modificată)
  - — tema II, partea I (modificată); (h_1 reluat de două ori(

— Tranziție scurtă spre reluarea secțiunii I

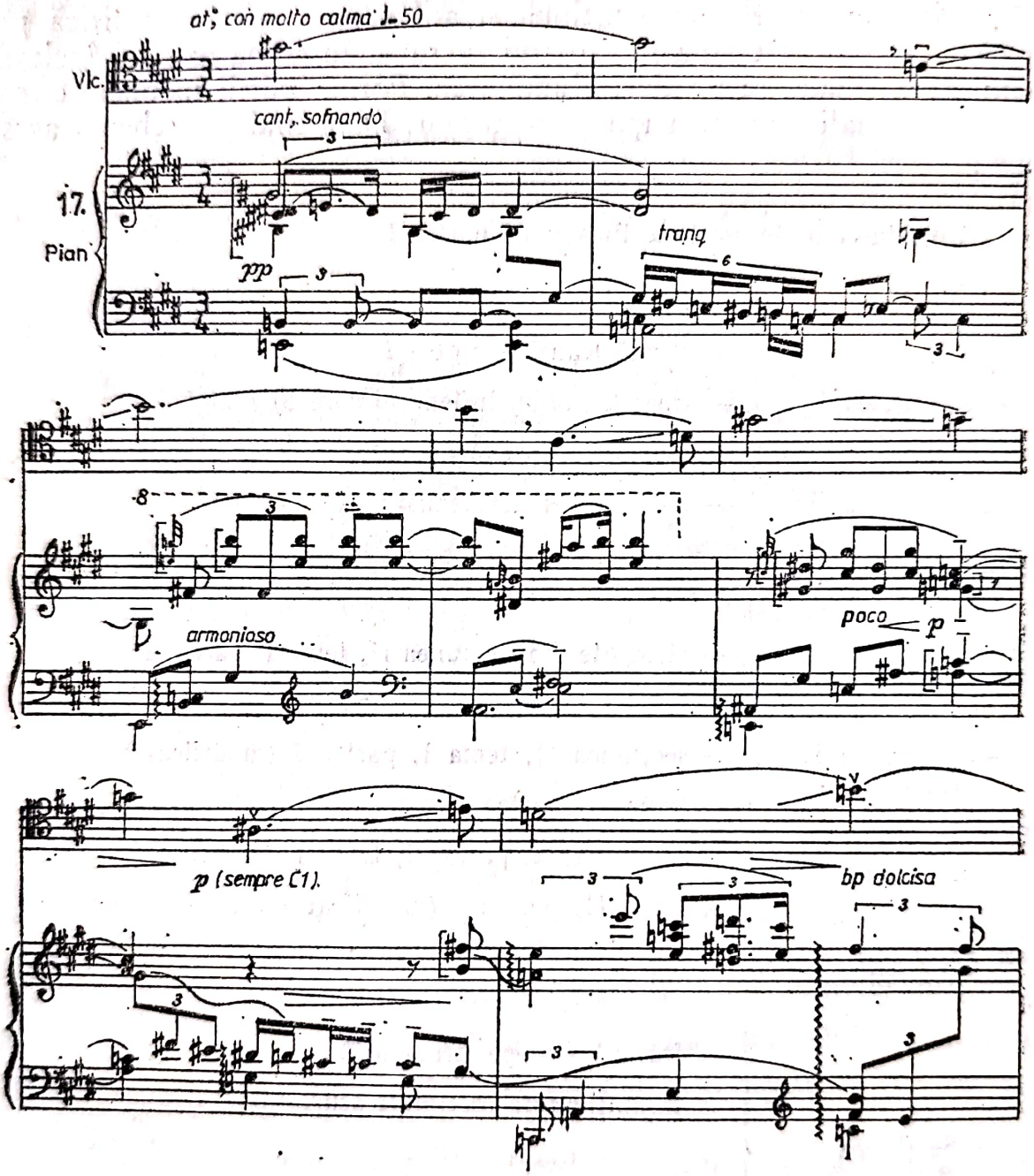
— Secțiunea I
  - — fraza 1 (începe trunchiat)
  - — tranziție spre *sol* (mult scurtată)
  - — fraza 2 (mult scurtată)
  - — tranziție spre *Mi* (amplificată : punct culminant)
  - — reluarea frazei 1 lipsește

— Coda (amintește de tema II partea I)

Scanned with OKEN Scanner

Introducerea se sprijină pe elementul ce apărea în coda părţii I şi derivă din tema I a părţii I (motivul *d*).

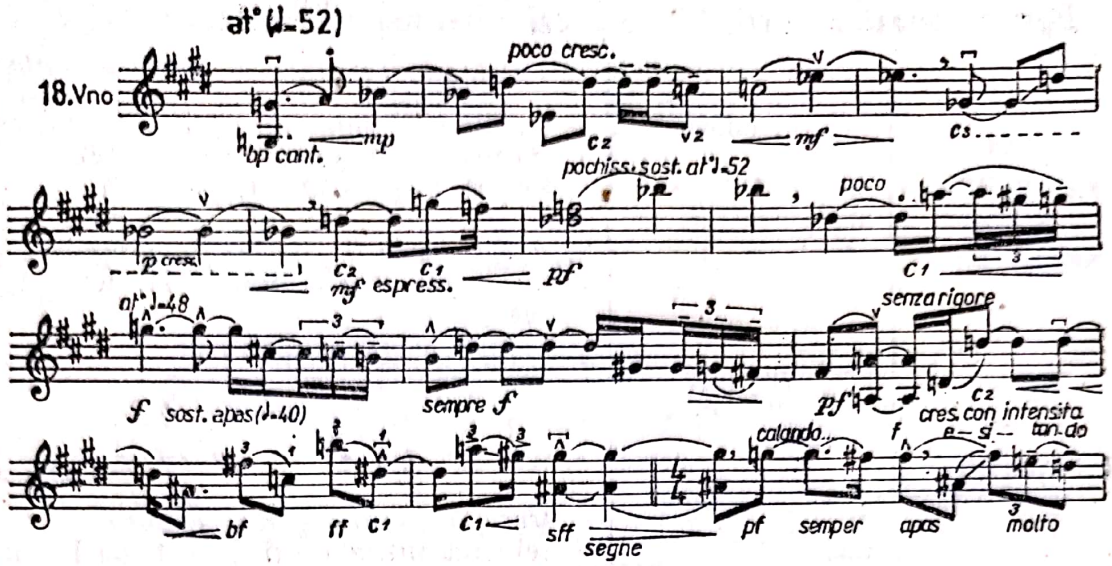
Secţiunea I are de asemenea o formă de lied. Fraza I este o lungă melodie expusă de violoncel la care pianul contrapunctează desene rezultate din α şi din grupul cromatic descendent al temei II din partea I :



Tonica mi e prezentă. Tonalitatea oscilează între major şi minor.

Fraza 2, expusă de vioară, se instalează după o scurtă modulaţie la *sol* minor.

Scanned with OKEN Scanner



Se modulează apoi la *si bemol* major, *fa* minor şi se revine la *mi* major pentru reluarea frazei 1, care se expune trunchiat, şi nu la violoncel, ci la vioară.

Secţiunea II este tot timpul modulantă. Se aminteşte — ca o reminiscenţă — *f* (tema I, partea I), *a* (trunchiat), *b* (în *do diez* minor), iarăşi *f* (modificat), h_1 (tema II, partea I), din nou *f* (în altă variantă), urmat tot de h_1 (la pian, în două variaţii).

Astfel, secţiunea II este o recapitulare a temelor I şi II din partea I.

Reexpoziţia secţiunii I se face după o scurtă tranziţie prin amintirea măsurilor introducerii. Fraza 1 se reia exact din acelaşi punct de unde se făcea repriza ei în secţiunea I. Fraza 2, mult scurtată (modulaţia de la *sol* minor la *si bemol* major se face imediat, şi nu după cîteva măsuri ca în expoziţie), aduce punctul culminant al părţii II. Remarcăm eliminarea ultimei reveniri a frazei 1.

Partea III : Con moto moderato ; Allegro agitato

Subliniam mai sus că primele două părţi adîncesc progresiv o confesiune gravă, adîncă, atingînd tristeţea sau deznădejdea. Dimpotrivă, partea III, rapidă, agitată, ne apare drept o imensă dezlănţuire a energiei, care caută să schimbe calmul nestabil, întîmplător atins de partea II, într-o seninătate reală, stabilă. Acest ultim stadiu nu va fi însă cucerit decît la sfîrşitul lucrării, odată cu instalarea tonalităţii *re* major.

Forma sonată a părții III se prezintă schematic astfel :

I Expoziție
- — Introducere
  - — modulație (*Mi* → *re*)
  - — pedală pe dominanta temei I: *c* din tema I, partea I, fragment din puntea reprizei, partea I, și tema II, partea I
- — Tema I (formă de lied)
  - — *a* din tema I, partea I, precedată de o anacruză, apoi secțiunea II, tema I, partea I (*re*)
  - — tranziție pe ritmul

  - — frază mediană triplu expusă
  - — reluarea introducerii + *a*, tema I, partea I (*re*)
- — Tranziție spre tema II
- — Tema II
  - — secțiunea I(*Si*)
  - — secțiunea II este tema II, partea I
- — Coda pe *si*

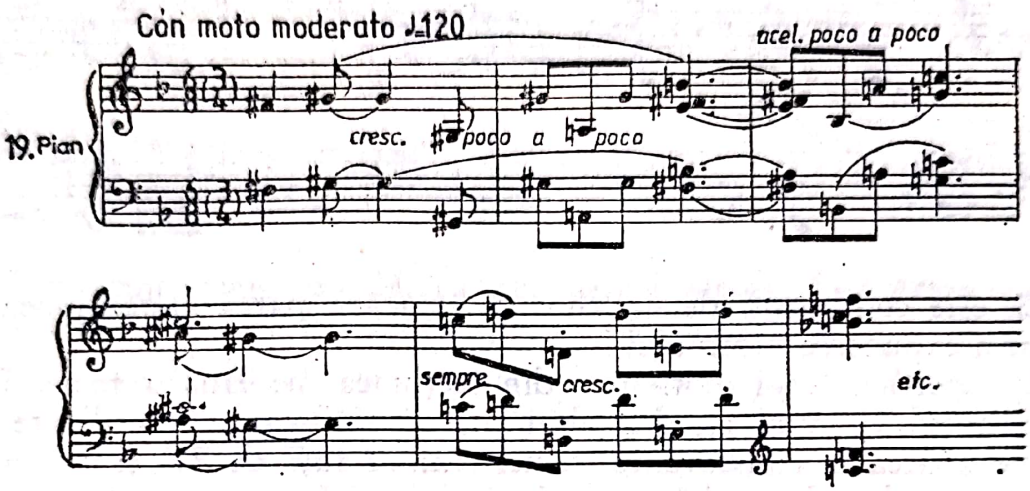
II Dezvoltare: prelucrează
- — tema I
- — ritmul din expoziție (tema I)
- — o celulă din tema II, secțiunea II

III Reexpoziție
- — Introducere
  - — modulantă
  - — pedala pe dominanta lui *re*
- — Tema I în *re* (*a* din tema I, partea I, lipsește căci apare la sfîrșitul reprizei)
- — Tranziție
- — Tema II
  - — secțiunea I (*Si bemol*)
  - — secțiunea II (*Re*)
- — Fraza mediană din tema I (expoziție)
- — Introducerea (numai pedala pe dominanta lui *re*)
- — Tema I (*a* din tema I, partea I) pe *re*

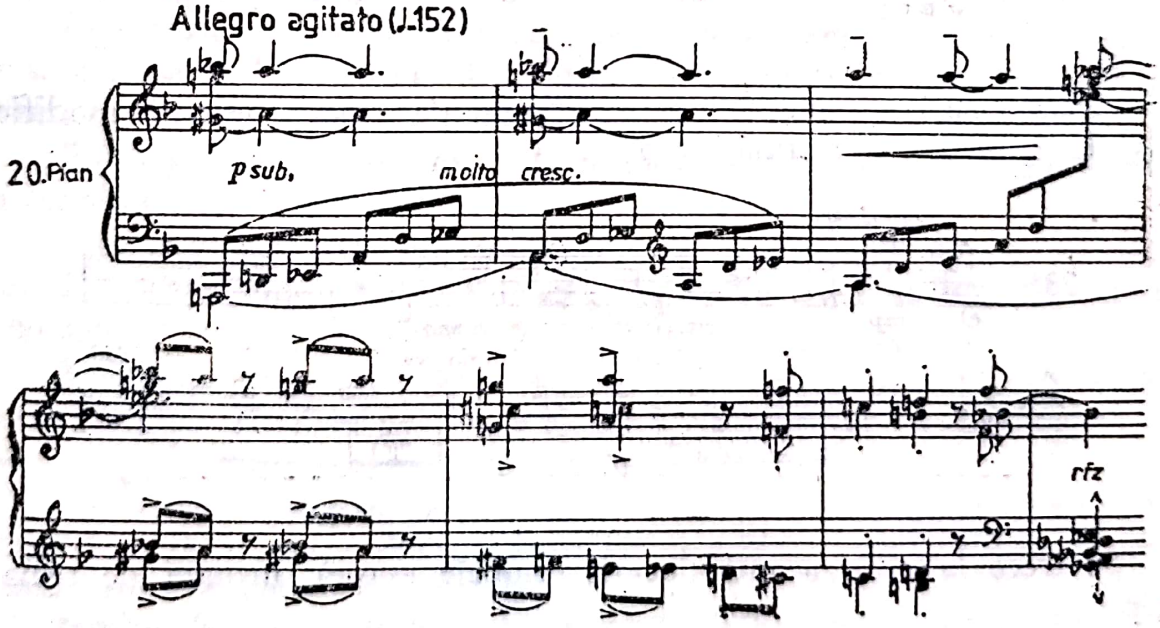
IV Coda (*Re*)
- — Prelucrează un element din secțiunea I, tema II, partea III, etc.: modulantă; pedala pe dominanta lui *re*: numai primele două sunete — punct culminant.
- — Coda propriu-zisă, pedală pe *re*, tema I, partea I, în *re* (*a*, *b*, începutul lui *c*), cadență pe *Re*.

Scanned with OKEN Scanner

Am arătat că între partea I şi partea II legătura se face cu ajutorul celulei α (motivul d) din tema I a părţii I, adică pe baza unui fragment melodic existent în coda părţii I şi în introducerea părţii II, capabil de a fi interpretat atît în tonalitatea primei părţi (*re*) cît şi în tonalitatea celei de a doua (*mi*). Trecerea de la partea II la partea III renunţă la o celulă melodică de legătură. În schimb, foloseşte un pasaj tampon, care devine introducere pentru final şi care are calitatea de a modula de la tonalitatea părţii II la tonalitatea părţii III, deci de la *mi* major la *re* minor :



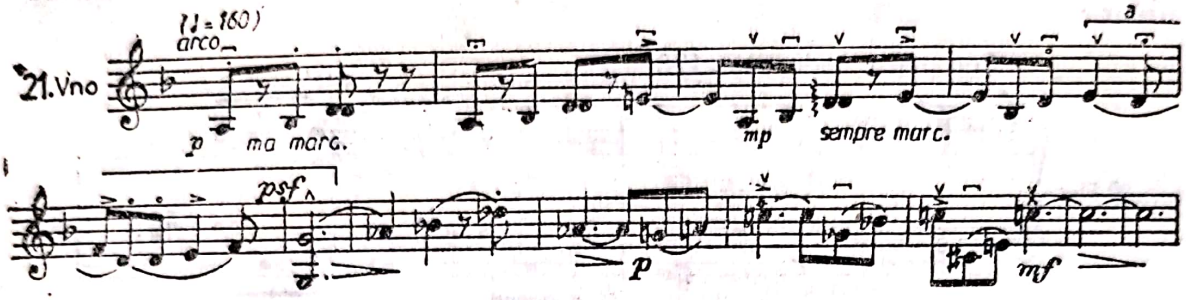
Mai mult, această primă etapă a introducerii (din schemă vedem că sînt două etape) începe într-un tempo mai lent, mai apropiat de partea II, şi accelerează spre tempoul finalului în cea de a doua etapă a introducerii (de la pătrime cu punct = 120 la 152 şi apoi la 160). Exemplul de mai jos ne redă începutul etapei II :



Scanned with OKEN Scanner

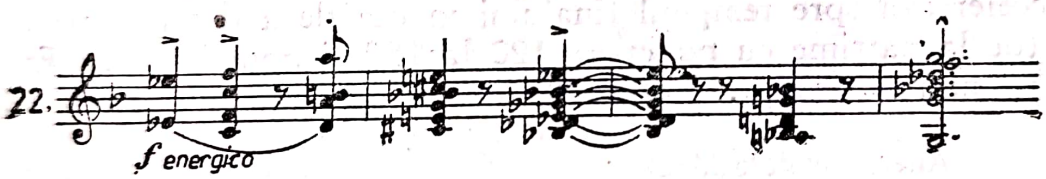
Aceasta se desfăşoară cu intermitenţe pe o pedală de *la* (dominanta tonalităţii finalului) şi prezintă motivul *c* al temei I din partea I, apoi un fragment din puntea reexpoziţiei părţii I şi un alt fragment din tema II a părţii I.

Tema I poate fi identificată în mare cu o construcţie de lied în care secţiunea principală este chiar tema I din partea I (motivul *a*), modificată ritmic şi precedată de o anacruză :

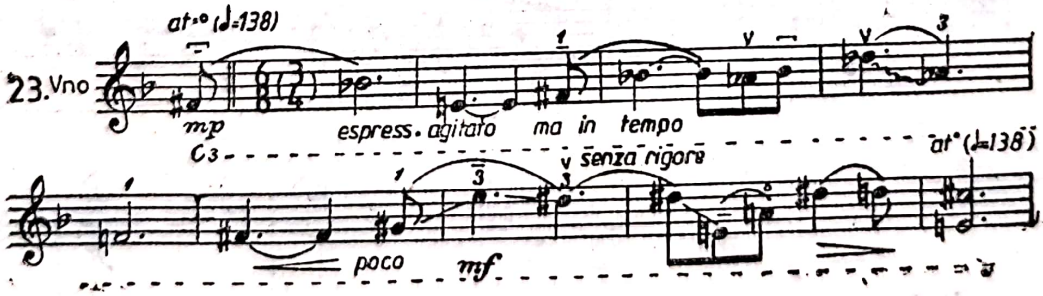


Ea este continuată de un ritm ce frînează parcă expansiunea începută prin expunerea motivului *a*.

Se sugerează apoi motivul *f* din secţiunea mediană a temei I, partea I (expoziţie), apoi g_1, dezvoltat prin amplificare. O utilizare a ritmului ce apărea în consecventul temei (ex. 22 faţă de 21) şi o modulaţie spre *la* ne conduce la secţiunea mediană a temei I :



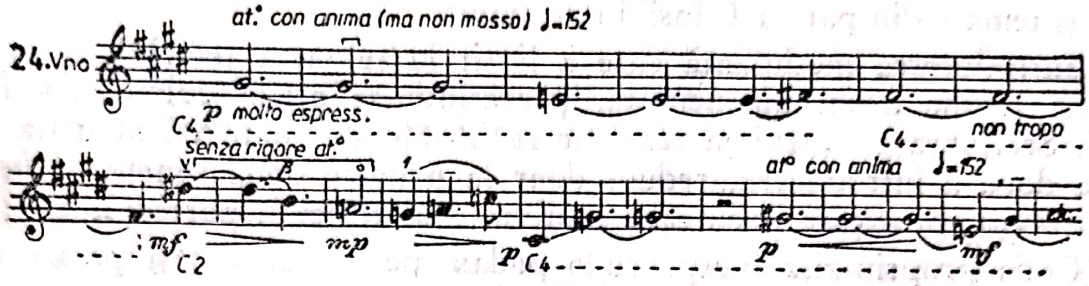
Aceasta se compune din fraza expusă de vioară, reluată modificat de violă şi, în cele din urmă, de pian.



Se trece la repriza introducerii (ambele etape), urmată de tema I tot pe *re*.

Tranziția utilizează ritmul din ex. 22 și lungi note ținute la coarde, care anticipează tema II.

Tema II (*si* major) comportă două secțiuni. Prima începe cu o frază contrastantă față de tema I datorită notelor ținute (prima notă, *sol diez*, este nonă în acordul de pe treapta V din *si* major, fundamentala aceluiași acord fiind menținută cu intermitență în pedală de pian) :



După cum arată ex. 24, capătul temei revine, însă fraza capătă o altă orientare, în ciuda menținerii pedalei pe *fa diez*.

Secțiunea II, în contrast cu prima, prezintă motivul h_1 din tema II, partea I (vezi ex. 9), urmat de transfigurarea lui (ritmul rămîne același), iar sub această *nouă* ipostază va fi folosit amplu în dezvoltare.

Urmează un pasaj modulant care se încheie pe o lungă pedală de *si*.

Dezvoltarea este pregătită de revenirea lui *a* (tema I, partea I) expus la violoncel în coda expoziției.

Travaliul tematic se exercită asupra temei I, apoi asupra elementului *nou*, mai sus amintit, și iarăși asupra temei I metamorfozate.

Reexpoziția se face prin reluarea introducerii (ambele etape). Dar tema I lipsește. Explicația : 1. folosirea ei excesivă în dezvoltare, 2. păstrarea ei în rezervă pentru sfîrșitul reprizei.

Folosind ritmul din ex. 22, noua orientare a modulației conduce la tonalitatea *si bemol* major.

Secțiunea I a temei II se va expune în *si bemol* major, iar secțiunea II, în *re* major, cu modificări în orchestrație și înglobarea unor elemente noi (de pildă frînturi din tema I).

Urmează secțiunea mediană a temei I (ca în ex. 23), dar totul se întrerupe prin intervenția noului element semnalat în dezvoltare și a lui h_1 (tema II, partea I), din care am arătat că provine.

În sfîrșit, ajungem la o nouă expunere a temei principale, precedată doar de etapa a doua a introducerii (pedala pe dominantă) și urmată brusc de tema I, partea I, care expune pe *a* în 9/8, ca la începutul cvartetului. Se recunosc apoi frînturi din introducerea modulantă, totul

Scanned with OKEN Scanner

conducînd spre triumful tonalităţii *re* major odată cu expunerea secţiunii II a temei II şi în urma unei pedale pregătitoare (uneori reală, alteori subînţeleasă) pe *la*.

Linia melodică a codei dezvăluie elementul β din secţiunea I a temei II (ex. 24), peste care pianul reia celula α (tema I, partea I). De altfel acest fragment al codei este o dezvoltare terminală : apare ritmul din ex. 22, coborîrea cromatică descendentă din tema II, partea I, precum şi tema I din partea I, însă în *re* major.

Introducerea modulantă care a lipsit la reluarea temei I din reexpoziţie revine acum augmentată, pregătindu-se astfel culminaţia finalului. Secţiunea de maximă tensiune se instalează odată cu apariţia etapei a doua a introducerii, redusă doar la primele două sunete, *si bemol — la becar*, prin care debutează motivul *c* al temei I, partea I.

Coda propriu-zisă începe cu o pedală pe tonică (*re*) şi pe un ritm care aminteşte începutul dezvoltării din prima parte. Motivele *a* şi *b* (puţin modificate) din tema I, partea I, aduse la vioară şi violoncel, întunecă numai pentru o clipă atmosfera înseninată a majorului, căci odată cu trecerea la motivul *c* (*si bemol — la becar*) al aceleiaşi teme se cadenţează definitiv pe *re* major, cvartetul încheindu-se pe un acord de tonică, eliptic de terţă şi într-o intensitate maximă.

Concluzii

În cursul analizei de mai sus am încercat să ne ridicăm uneori de la aspecte particulare, inevitabile studiului de amănunt, la generalizări care să surprindă cîteva din trăsăturile caracteristice artei enesciene. Nu le vom relua aici, după cum nu vom repeta nici concluziile studiului nostru [4] dedicat *Sonatei a III-a pentru pian* de George Enescu, valabile în mare parte şi *Cvartetului nr. 2 pentru pian şi coarde*.

Ne vom opri însă la o serie de constatări indispensabile pentru înţelegerea distanţei care desparte stilistic de pildă *Sonata a III-a pentru pian* de *Cvartetul* de care ne ocupăm, precum şi pentru definirea unor particularităţi ale stilului enescian din ultima perioadă.

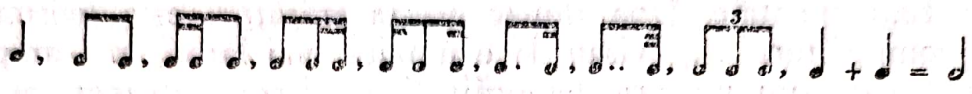
Vom începe cu cel mai important aspect : ritmul. Dacă privim exemplele folosite în cursul analizei, vom constata drept trăsătură comună tuturor inexistenţa identităţii dintre ritmul unei măsuri oarecare şi ritmul măsurii imediat succesive.

Să alegem, de pildă, ex. 5. Făcînd abstracţie de organizarea înălţimilor, a intensităţilor, a modalităţilor de atac etc., schema exclusiv

[4] In *Muzica*. Bucureşti, nr. 8, 1956, p. 12—24 ; în lucrarea de faţă, p. 10.

ritmică a melodiei dovedește unicitatea aproape a fiecărei măsuri în raport cu oricare alta. Acest rezultat remarcabil pare a fi obținut prin elaborarea mai multor grupuri ritmice elementare (egale fiecare cu durata unității de măsură) și juxtapunerea lor liberă, dar în așa fel încît *să se evite repetarea nemijlocită* (*imediat următoare*) a unei figuri ritmice sau unui șir de figuri ritmice.

În ex. 5 grupurile ritmice elementare sînt :



Libera lor combinare, însă cu restricția menționată, explică varietatea organizării în timp a măsurilor. De pildă în măsura a treia, pentru că timpul 1 este timpul 2 se va modifica adăugînd încă un punct optimei și prin aceasta se va produce schimbarea urmărită în succesiunea grupurilor ritmice.

Constatarea de mai sus o putem aplica la orice alt pasaj din întreaga lucrare. Desigur există și excepții datorită vreunei intenții deosebite a compozitorului, de pildă a ridicării tempoului în final, unde totuși, din cauza mișcării rapide, micile repetări ritmice sînt imperceptibile.

Dar încă mai important de subliniat este faptul că Enescu nu epuizează toate posibilitățile creării unui grup ritmic. El menține doar un număr relativ restrîns de asemenea figuri, oprindu-se la cele „naturale", capabile adică să nu stînjenească libera manifestare a melodiei.

Pe plan tematic — s-a arătat — *Cvartetul nr. 2 pentru coarde și pian* se sprijină pe două teme ciclice generatoare : tema I și tema II din partea I (chiar și melodia de largă respirație din secțiunea I a părții II, cu tot aspectul ei de sine stătător, sugerează temele ciclice principale în figurile acompaniamentului). Să adăugăm acestei constatări cele remarcate anterior cu privire la ritm, și vom ajunge la o concluzie importantă privitoare la limbajul muzical enescian din ultima perioadă.

Atît pe plan melodic (tematic), cît și pe plan ritmic se exercită același deziderat al unității în varietate. Pe de o parte, economie a mijloacelor tematice prin folosirea unui număr restrîns de teme ciclice generatoare și totodată varietatea melodică prin metamorfozele și integrările elementelor ciclice în noi organisme tematice, iar pe de altă parte, economie a mijloacelor ritmice prin folosirea unui număr restrîns.

Scanned with OKEN Scanner

de grupuri ritmice şi totodată varietate ritmică prin organizarea înlănţuirii acestor grupuri după simpla lege a nerepetării nemijlocite a figurilor. Rezultatul este o muzică reîmprospătată în orice punct al desfăşurării ei, o muzică mereu nouă, care nu cedează haosului, neorganizării, inconsistenţei, ci rămîne întotdeauna unitară, coerentă, perfect logică, în ciuda neîncetatei ei metamorfozări. Prin aceasta Enescu a deschis perspective noi pentru muzica viitorului.

Din *Memoriile* lui George Enescu se poate arăta că dezvoltarea personalităţii sale a depins de cîteva trăsături psihologice şi intuiţii intelectuale fundamentale. Una dintre aceste trăsături este lirismul. Iată ce spune compozitorul : „...visam la o muzică mai largă, mai amplă, mai debordantă, căci sînt un liric nepocăit (impenitent), wagnerian pînă în măduva oaselor". *Cvartetul* de care ne ocupăm confirmă cu prisosinţă acest lirism. Este, după cum am încercat să dovedim, confesiunea unor sentimente adînci, grave, nobile şi efortul conştient spre înseninare şi bucurie. În acelaşi timp însă, expresia este reţinută, discretă. Sînt necesare, astfel, audiţii reiterate, un efort prelungit pentru a pătrunde meandrele acestei estetici şi a ajunge la o participare totală.

Nu putem să nu legăm visul pentru „o muzică mai amplă, mai debordantă" cu o altă afirmaţie a lui Enescu, şi anume, „setea de plenitudine armonică". *Cvartetul op. 30 are* o ţesătură densă a vocilor, fără să fie totuşi greoaie, opacă. De pildă pianul are de cîntat tot timpul, exceptînd cîteva măsuri în final. Coardele se adaugă discursului cînd cu rol preponderent, cînd acompaniind, totdeauna însă în subtile combinaţii instrumentale, ce atestă o complexă gîndire simfonică.

Acceptarea unor trăsături ale romantismului german din secolul XIX, ca de pildă cromatismul wagnerian, o legăm tot de atitudinea fundamental lirică a lui Enescu. În acest sens, el mărturiseşte : „Pe Wagner l-am iubit întotdeauna. De la zece ani anumite cromatisme wagneriene făceau parte din sistemul meu vascular. A le renega ar însemna să-mi tai un picior sau un braţ". Accentuăm că această acceptare nu înseamnă de loc o înfeudare ; ea reprezintă, în realitate, preluarea rezultatelor la care ajunsese Wagner în secolul trecut şi dezvoltarea lor într-un sens cu totul personal. Dovadă, *Cvartetul op. 30*. Cromatismul, folosit din plin în această lucrare atît în melodie cît şi în armonie, este cu totul autentic. Iată, de pildă, tema II din partea I (ex. 9), creaţie melodică absolut personală.

Ideea exprimată de Enescu în termenii : „Pentru mine muzica nu este o stare, ci o acţiune..." pare să fi determinat cunoscuta sa predilecţie pentru polifonie.

În *Cvartetul op. 30*, cu toate că nu întîlnim un contrapunct strict organizat (canon etc.), ne izbim de suprapuneri de melodii, de incipiente

Scanned with OKEN Scanner

imitații, de o polifonie *sui-generis*, de fapt neîntreruptă. Contrapunctul este aici degajat de normele clasice. Are o libertate extremă (iată de pildă ex. 17, unde vedem o suprapunere de melodii), fiind însă subordonat evoluției arhitecturii, pentru că sprijină atît varietatea discursului, cît și metamorfoza elementelor ciclice (tot în ex. 17 contrapunctul la tema de respirație largă amintește temele ciclice principale). Ideea că muzica este acțiune îl conduce pe Enescu și la acel excepțional rezultat, semnalat mai sus, și anume, coexistența varietății și unității atît pe plan melodic (două teme generatoare — metamorfozele lor continui), cît și pe plan ritmic (număr redus de grupuri ritmice — varietatea în juxtapunerile lor).

Acestor trăsături esențiale trebuie să le mai adăugăm simțul echilibrului și perfecțiunea construcției. Acceptînd forma beethoveniană, expresia unui perfect echilibru, *Cvartetul op. 30* manifestă totuși adaptări cu totul personale ale vechiului tipar clasic.

În sfîrșit, creația enesciană se află la antipodul facilității sau superficialității. *Cvartetul op. 30* este atît de „lucrat", încît fiecare sunet are un loc, o pondere imposibil de clintit. Autorul a exercitat un control sever al celor mai aparent neînsemnate amănunte, însă retușurile, modificările etc., frecvente în îndelunga finisare a operelor sale, nu par să se fi operat cu luciditate „rece". Sensibilitatea, inspirația, emoția transpar în muzica sa oricît de departe ar fi mers cu controlul amănuntului.

Iată de ce *Cvartetul nr. 2 op. 30 pentru coarde și pian* deschide perspective noi nu numai asupra înțelegerii personalității lui George Enescu, ci și asupra dezvoltării viitoarei muzici românești. De aceea ar trebui să se bucure de cît mai multe audiții publice și de o tot mai sporită înțelegere din partea iubitorilor de muzică. În acest sens recunoaștem aici importanța capitală pe care a avut-o recenta primă audiție a *Cvartetului* în interpretarea unora dintre cei mai buni artiști ai noștri.

Scanned with OKEN Scanner

ASPECTE ALE CREAȚIEI ENESCIENE ÎN LUMINA SIMFONIEI DE CAMERĂ [1]

Cvartetul de coarde nr. 2 (1952) și *Simfonia de cameră* (1954), cele din urmă creații ale lui George Enescu, sînt rodul cristalizării unei ultime tendințe stilistice, pentru prima oară vădit manifestată în *Suita sătească* (1938) și în *Impresii din copilărie* (1940), dar ai cărei germeni pot fi întîlniți cu mult timp înainte în opere ca *Sonata a III-a pentru vioară și pian* (1926), *Oedip* (1932) și *Sonata a III-a pentru pian* (1934). Așa cum sublinia într-un articol muzicologul M. Rădulescu [2], *Sonata a III-a pentru vioară* și *Suita sătească* s-ar afla față de *Cvartetul de coarde nr. 2* și de *Simfonia de cameră* „într-un raport asemănător celui dintre rapsodii și compoziții ca *Suita I*, *Octuorul* sau *Dixtuorul*, în care elementul românesc, fără a dispare, coboară la altă profunzime, depășește zona pitorescului, se încorporează organic unei structuri muzicale superioare și se generalizează. *Cvartetul nr. 2* și *Simfonia de cameră generalizează* și adîncesc datele compozițiilor ca *Sonata a III-a*, *Suita sătească* sau *Impresiile*, le duc la termenul lor ultim, unde era firesc și necesar să ajungă." O evoluție asemănătoare caracterizează astfel cele două etape, de început și de sfîrșit, ale stilului enescian. Același punct de plecare — muzica populară. Aceeași depășire a datelor explicit românești prin sublimarea lor în formele clasice tradiționale. Aceeași continuă îmbogățire a propriului limbaj muzical cu principiile caracteristice artei contemporane, îmbogățire care se datorează mai mult unei creșteri firești, unei reale necesități interioare, decît vreunei puternice influențe din afară.

Cu toată sinuoasa linie a devenirii stilului enescian, trebuie să remarcăm că orice rigidă delimitare a acestuia pe etape net caracterizate și fără continuitate între ele nu corespunde adevărului. În realitate există

---

[1] În *Studii muzicologice* nr. 8, Revista *Muzica*, 1958; în *Studii de muzicologie* vol. I, Edit. muzicală, București, 1965.

[2] Rădulescu, M. *Insemnări pe marginea unor lucrări de George Enescu.* În: *Muzica*, București, nr. 4, 1957.

Scanned with OKEN Scanner

o transformare neîntreruptă, o relaţie de la cauză la efect, care leagă o operă de cele precedente şi o etapă de cea imediat anterioară. De aceea nu vom întîlni în drumul acestui creator schimbări bruşte de direcţie, convertiri sau mari variaţii, care să ducă pînă la renegarea operei trecute şi începerea alteia pe o bază nouă. O dezvoltare logică, o împlinire firească, asemănătoare creşterii unui arbore, în care orice operă este o altă creangă legată vital de tulpina comună, astfel ni se înfăţişează, privind în general, totalitatea creaţiei sale. Modificările stilului, deşi ne apar mari dacă se compară între ele punctele extreme ale curbei lui evolutive, sînt totuşi mai puţin sesizabile în cazul unei faze limitate în timp. Progresul lent şi continuu al stilului nu a cunoscut alte „perturbări" decît revenirile periodice la sursa sănătoasă a cîntecului popular, adevărate reînprospătări, care, pe baza asimilării folclorului cu sprijinul vastei experienţe artistice dobîndite în trecut, au reuşit, ca o consecinţă firească, să emancipeze compozitorul spre noi orizonturi ale creaţiei.

În lumina acestei perspective, *Simfonia de cameră* ne apare drept o mare împlinire, o grandioasă sinteză a tuturor eforturilor înnoitoare desfăşurate de George Enescu de-a lungul întregii sale cariere. Căci dacă atmosfera, mijloacele tehnice, limbajul, într-un cuvînt stilul, aparţin perioadei din urmă, nu este mai puţin adevărat că vom întîlni în melodie şi mai cu seamă în alcătuirea formei trăsături manifestate cu mulţi ani în urmă, în perioada primelor compoziţii.

Simfonia de cameră (op. 33) a fost terminată la 28 mai 1954, dată însemnată de autor la sfîrşitul partiturii. Concepută pentru 12 instrumente soliste (flaut, oboi, corn englez, clarinet, fagot, corn, trompetă, vioară, violă, violoncel, contrabas şi pian), *Simfonia* este dedicată dirijorului Fernand Oubradous şi Asociaţiei Concertelor de Cameră din Paris, care au şi interpretat-o în primă audiţie. Lucrarea fiind de o mare complexitate, ne-am propus s-o studiem pe probleme, axîndu-ne în special pe analiza formei, ritmului, armoniei şi orchestraţiei. De asemenea, vom încerca unele consideraţii asupra limbajului şi particularizarea locului pe care îl ocupă acest limbaj în ansamblul artei muzicale contemporane.

Simfonia de cameră este alcătuită din trei părţi (în realitate patru, deoarece finalul se subdivide în două mişcări distincte), care formează împreună un tot inseparabil. Ultimele două părţi sînt sudate între ele, iar la sfîrşitul celei dintîi autorul a specificat durata pauzei ce trebuie păstrată (cca. 20 de sec.) înainte de atacarea părţii a II-a, aşa încît, în realitate, muzica se execută de la început pînă la sfîrşit aproape fără întrerupere. Această dispoziţie interpretativă este pe deplin justificată

Scanned with OKEN Scanner

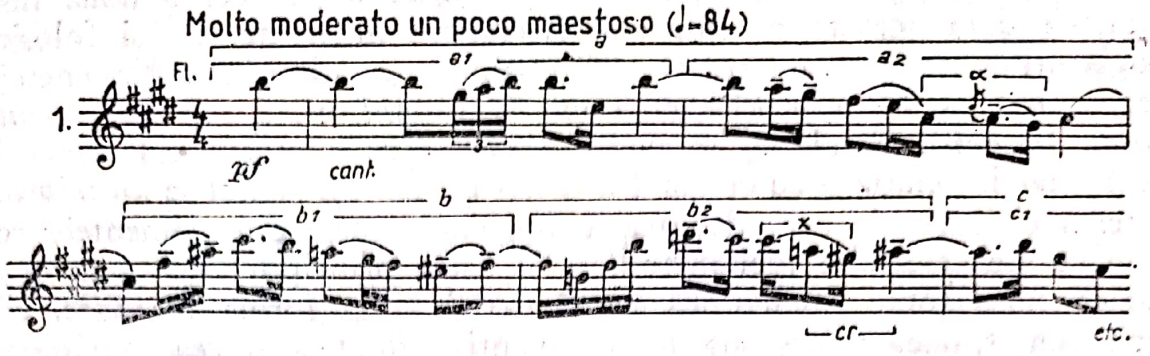
de planul formal al lucrări : prima mişcare, scrisă în formă de sonată fără dezvoltare, îşi amînă prelucrarea temelor în final, care îmbină elemente atît din prima parte, cît şi din a doua, aceasta din urmă fiind concepută într-o formă liberă de temă cu variaţiuni. Relaţia dintre diferitele mişcări ale *Simfoniei* se realizează deci nu numai prin unitatea de atmosferă sau de stil, ci şi, în mare, prin unitatea morfologică.

La rîndul ei, unitatea tematică este obţinută prin deducerea întregii construcţii melodice dintr-un număr restrîns de idei muzicale : cele două teme principale din prima mişcare şi tema variaţiunilor din partea mediană formează principalele nuclee ciclice ale lucrării. Iată deci, înfăptuită simultan, o mare economie de bază atît pentru mijloacele tematice, cît şi pentru cele formale, între acestea stabilindu-se o armonioasă condiţionare reciprocă.

Punctul culminant al *Simfoniei,* după cum ne-a obişnuit compozitorul în majoritatea operelor lui de maturitate, este păstrat pentru coda finalului, situaţie motivată de caracterul, concepţia sau mesajul muzicii. În general, desfăşurarea sentimentelor resimţite de un ascultător în faţa unei lucrări de George Enescu s-ar putea reduce, făcînd abstracţie de marea complexitate a muzicii, la cîteva rezultante mai importante. Un prim element, cu caracter senin, calm, profund liric, se expune alături de un al doilea, mai sumbru, mai dramatic, şi apoi, după conflictul care se naşte între ele, conflict străbătut de puternice accente tragice, primul element, metamorfozîndu-se neîncetat, reuşeşte pînă la urmă să-l domine pe cel de al doilea, şi acesta continuu transformat. Clipa statornicirii noului echilibru coincide momentului dinamic şi expresiv culminant al întregii lucrări. Iată-ne în prezenţa unei adevărate dialectici muzicale, pe care, fără excepţie, o întîlnim şi în *Simfonia de cameră.* Numai că în ultima sa lucrare autorul a dus la o mare subtilitate întruchiparea sonoră a mesajului său, a extins gama experienţelor lui interioare şi asupra unor zone pînă atunci puţin explorate — tragicul grotesc, lumea fantastică de basm învăluită însă într-o atmosferă de mare tristeţe —, a împletit în culminaţia finală cele două elemente opuse ale conflictului (unul diatonic, celălalt cromatic), creînd un sentiment greu de definit, un fel de bucurie tristă, pe care o trăieşte, la capătul vieţii, omul împăcat cu sine şi cu lumea.

Partea I (*Molto moderato, un poco maestoso*) este concepută, după cum am arătat, în formă de sonată fără dezvoltare.

Tema I, intonată de flaut, dublată la cea de a doua octavă inferioară de violă şi acompaniată de pian, este o melodie de un lirism specific enescian :



Expusă în tonalitatea de *mi* major şi avînd o structură clar diatonică (mai ales în perioada A), ea constituie primul element ciclic al *Simfoniei*. Articulaţia temei este tripartită: trei perioade a cîte două motive, fiecare motiv divizat în cîte două celule, totul însumînd 12 măsuri de 4/4. Schematic tema se înfăţişează astfel:

Tema I (12 măs.)

- per. A (4 măs.): 2 motive (antecendent)
  - a (2 măs.): 2 celule — a_1 (1 măs.), a_2 (1 măs.)
  - b (2 măs.): 2 celule — b_1 (1 măs.), b_2 (1 măs.)
- per. B (4 măs.): 2 motive (consecvent)
  - c (2 măs.): 2 celule — c_1 (1 măs.), c_2 (1 măs.)
  - d (2 măs.): 2 celule — d_1 (1 măs.), d_2 (1 măs.)
- per. A′ (4 măs.): 2 motive (A variat: concluzie)
  - a′* (2 măs.): 2 celule — a'_1 (1 măs.), a'_2 (1 măs.)
  - b′ (2 măs.): 2 celule — b'_1 (1 măs.), b'_2 (1 măs.)

Să analizăm acum mai îndeaproape perioada A. Din exemplul 1 se observă clar subîmpărţirile în motive şi celule. Tonalitatea *mi* major este net afirmată. Celula a_1 se caracterizează prin insistenţa pe treapta V (*si*), prin trioletul ascendent care pleacă de la *sol diez* la *si*, important pentru că el se va metamorfoza în diferite feluri în finalul *Simfoniei* (ex. 16, 18, 20), şi prin cvinta descendentă *si-mi*, de asemenea importantă, căci uneori întreaga temă se va restrînge şi se va evoca doar prin această cvintă (ex. 18). În celula a_2 remarcăm intonaţia care prin

* Toate notaţiile a', b', c' etc. reprezintă variaţii melodice ale elementelor corespunzătoare — a, b, c etc.

Scanned with OKEN Scanner

apogiatura *mi* repetă intervalul melodic *mi-do diez*, deci o nouă insistență, de data aceasta pe interval. Asemenea insistențe, cît și folosirea apogiaturilor sînt caracteristici des întîlnite în stilul melodic enescian (vezi *Sonata a III-a pentru pian* sau *Cvartetul nr. 2 op. 30 pentru coarde și pian*). Celula a_2 se poate asemăna cu consecventul temei III (ex. 5), iar intonația α cu celula J a temei II (ex. 3). Astfel se *anticipează*, în tema ciclică prin care debutează *Simfonia*, unele din elementele constitutive ale celorlalte idei melodice. Și acest principiu este caracteristic muzicii lui George Enescu. El va fi extins și la forma în mare, căci, după cum spuneam mai sus, între invenția tematică și cea morfologică se stabilesc relații de reciprocitate, care tind spre deducerea întregului edificiu sonor dintr-un nucleu generator unic.

În continuare, celula b_2 prezintă formula ritmică *x* prin intonarea cromatismului întors (cr.) ; atît ritmul, cît și cromatismul se vor regăsi în punte (ex. 2), adică observăm și aici o anticipare.

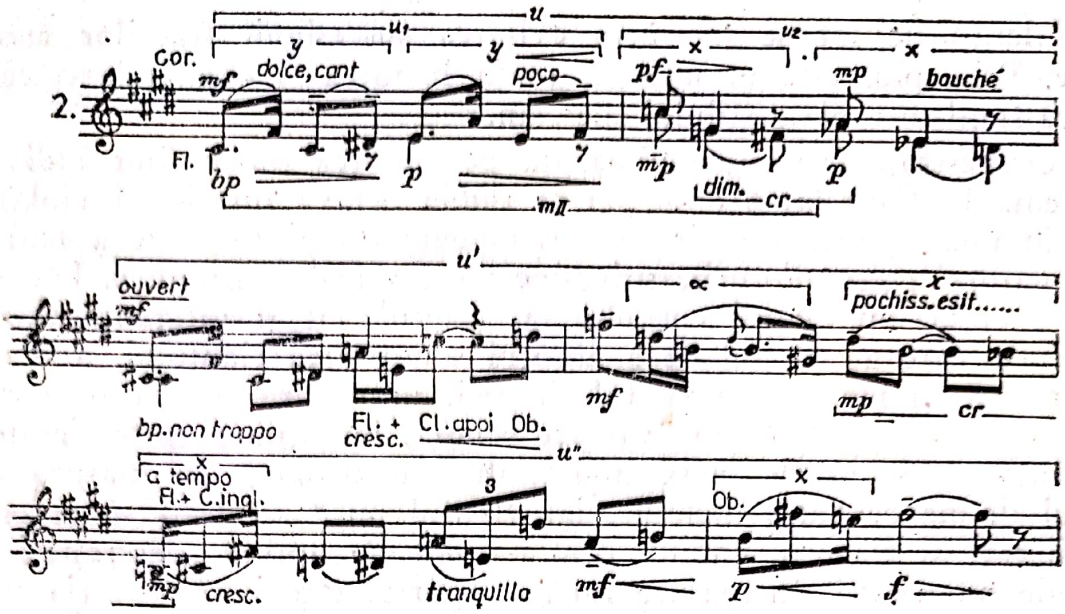
Perioada B este un consecvent al perioadei A, prin urmare va fi alcătuită cam din aceleași elemente constitutive : formula ritmică *x*, de data aceasta lărgită (optime, pătrime, optime), intonația α (apare direct și inversat), cvinta celulei *a* readusă în celula d_2, deci înainte de reluarea variată a perioadei A (pregătirea se face tot prin anticipare !). În schimb, linia melodică diferă față de A datorită modulației neîntrerupte care conduce pînă la urmă tot la *mi* major, odată cu trecerea la A′.

Ultima perioadă (A′) este o concluzie a perioadelor A și B (antecendent + consecvent + concluzie). Celula a'_1, o repriză modificată a celulei corespunzătoare a_1, prezintă diferențe constînd în orchestrație (este intonată de oboi), în cromatizarea descendentă a lui *sol diez* (devine *sol becar*) și în modificarea cvintei *mi-si* în septima mare *do becar-si* (nu mai aduce cvinta, căci ea fusese folosită în pregătirea reluării lui A din celula d_2). Apoi în a'_2, b'_1 și b'_2 mersul melodic devine mult mai capricios și conține numeroase salturi care se întind din registrul grav pînă aproape de registrul acut al flautului, acesta reluîndu-și supremația odată cu intonarea lui a'_2.

În tema analizată mai sus, pianul are rolul de susținător armonic, de acompaniator, ca de altfel în întreaga *Simfonie*, unde nu-l întîlnim ca solist decît în rare momente (ex. 12). Acordurile *sempre arpeggiato* intonate de pian creează un fond delicat care menține melodia pe primul plan.

Puntea este constituită dintr-un element melodic pregnant, bine conturat și prea puțin tributar temelor ciclice fundamentale :

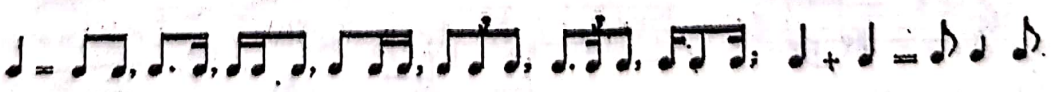
Scanned with OKEN Scanner



Exemplul 2 ne înfăţişează acest element (*u*), care cuprinde două măsuri şi este alcătuit din două celule, u_1 şi u_2, fiecare dintre ele compuse din cîte două formule melodico-ritmice identice (*y* şi respectiv *x*) şi diferind numai prin transpoziţia lor. Se observă cromatismul (*cr*), ritmul amfibrah lărgit (*x*) şi formula melodică (*u'*), pe care le cunoaştem din tema I (ex. 1). Motivul *u* se desfăşoară pînă la jumătatea măsurii lui u_2 pe o scară muzicală formată din alternarea tonului cu semitonul, denumită de Messiaen „modul II cu transpoziţie limitată" (în exemplu, măs. 2). Trecerea la ultima parte a măsurii lui u_2 se face prin cromatismul întors (cr). Armonizarea destinată tot pianului nu valorifică însă modul pe verticală, ci este alcătuită dintr-o secvenţă de acorduri tradiţionale corespunzătoare secvenţei unităţilor melodico-ritmice.

Privită în totalitate, puntea este construită din reluarea de patru ori şi continuu modificată a motivului iniţial *u*; am putea-o clasifica în categoria „temă cu variaţiuni". Aceste pulsaţii de cîte două măsuri cu un *crescendo* la mijloc au aceeaşi notă ca punct de plecare, dar tind să atingă, la fiecare nouă apariţie şi în punctul maxim al *crescendo*-ului, o notă mai înspre acut (*do becar, fa becar, fa diez, sol diez*). Cu fiecare nou elan creşte şi intensitatea (mp, mf, f, bf).

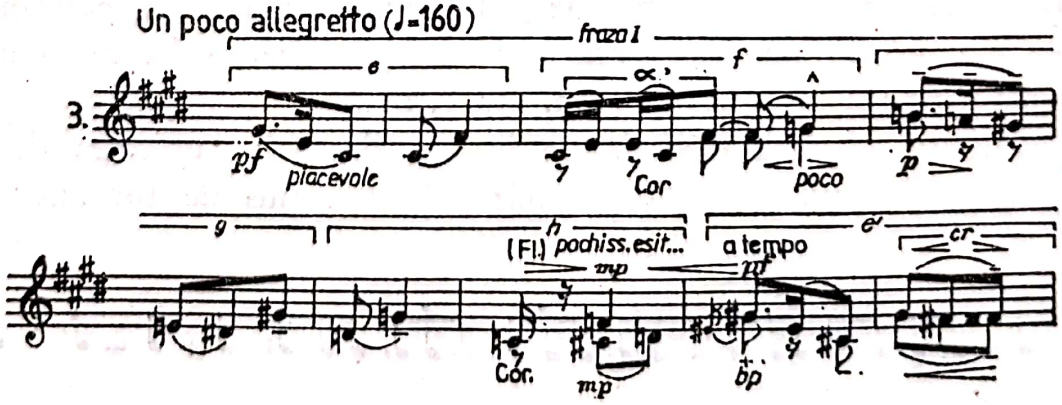
Structura ritmică este de un interes deosebit; unitatea de măsură prin divizare conduce la un număr relativ redus de formule ritmice:

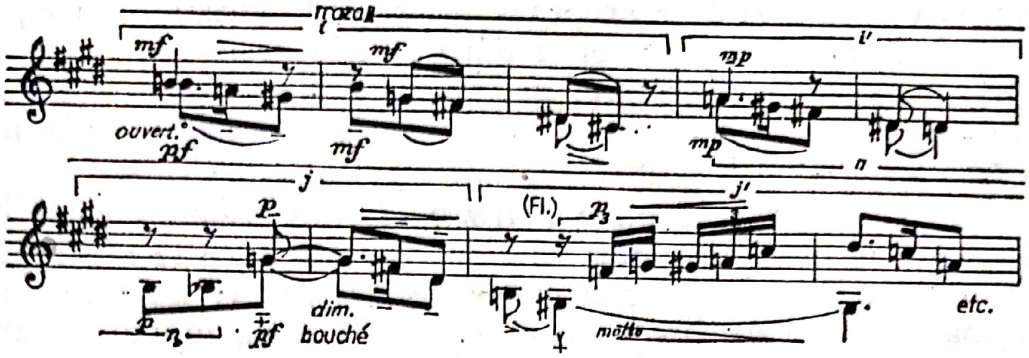


iar înlănțuirile lor se fac prin evitarea succesiunii figurilor asemănătoare. Principiul este urmărit în toată lucrarea și constituie o caracteristică fundamentală a stilului enescian.

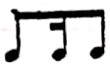
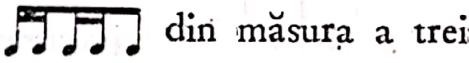
Orchestrația, pînă acum bazată pe etalarea timbrurilor individuale (în tema I : flaut, apoi oboi, iar la dubla octavă inferioară viola), cultivă în punte suprapunerile de instrumente din dorința de a realiza în mod natural *crescendo*-urile succesive ale elanurilor melodice. Din exemplul 2 observăm aliajul cornului cu flautul, cît și diferența dozajelor dinamice, care au scopul de a absorbi sonoritatea flautului, atît de caracteristică în registrul grav folosit aici, în timbrul moale al cornului, și de a obține astfel o nouă valoare sonoră. Subtilitatea și varietatea înveșmîntării orchestrale merg însă mult mai departe. În măsura lui u_1 cornul deține conturul melodic, iar flautul nu face decît să accentueze timpii tari ai măsurii, creînd, prin pauzele de optime, descreșteri naturale ale sonorității. În măsura lui u_2 raportul este inversat : flautul deține conturul melodic, iar cornul dublează cîte două note din fiecare unitate melodică, realizînd aceleași *decrescendo*-uri firești. În celelalte pulsații, pe măsură ce intensitatea sonoră crește, asistăm și la augmentarea corespunzătoare a numărului de instrumente ce se suprapun : Fl. + Ob. + Cl. ; Fl. + C.E. + Corn ; Fl. + Ob. + C.E. + Cl. etc. Restul instrumentelor care participă la enunțarea acestui pasaj fie susțin armonia ca pianul, fie subliniază diferite fragmente ale melodiei prin suprapunere sau etajare (fagotul, vioara și viola), fie evidențiază unele sunete mai importante ale armoniei (violoncelul și contrabasul în *pizzicato*). Remarcăm tratarea deosebit de caracteristică a cornului, unul din instrumentele de care *Simfonia* uzează cel mai mult ; pentru a realiza o mare varietate sonoră se alternează continuu emisia „bouché" cu cea „ouvert".

Tema II se deosebește mult de *tema I*. Tonalitatea este *do diez* minor (relativa minoră a tonalității principale), măsura de 4/4 s-a transformat în 3/8, mișcarea *Un pocco allegretto* se execută cu optimea egală cu 160 :





Caracterul muzicii a devenit mai gingaş, mai dansant şi mai învăluit în tristeţe. Totuşi o inefabilă atmosferă comună leagă cele două idei principale, pe care o putem explica prin existenţa unei intonaţii asemănătoare în ambele linii melodice. De pildă, motivul *f* (ex. 3, α') readuce pe α din tema I (ex. I, a_2) puţin modificat (apogiatura este acum o notă integrată măsurii) şi chiar pe aceleaşi sunete (*do diez — mi*).

Din exemplul 3 observăm motivele *e* şi *f*, care sînt, mai mult sau mai puţin direct, generatoarele întregii substanţe melodice a temei. Elementele lor caracteristice, ca de pildă gruparea pe unităţi melodice întinse pe cîte două măsuri, ritmul  din prima măsură, cvarta perfectă din cea de a doua şi ritmul  din măsura a treia, le vom întîlni transformate şi prelucrate pe parcursul desfăşurării temei. Astfel, motivul *g* reia ritmul iniţial al lui *e* şi apoi cvarta lui perfectă, iar *h* este constituit numai din cvarta perfectă. De altfel, tot prin acest interval se va alcătui şi antecedentul celei de a treia teme ciclice (partea II a *Simfoniei*), fiind deci un element de legătură *anticipativ*. Să ne amintim că motivul *u* al punţii (ex. 2) a uzat de asemenea de cvarta perfectă. Iată deci o relaţie subtilă între trei idei muzicale, avînd roluri diferite în arhitectura lucrării şi fiind deosebite una de alta prin caracter, dar care prezintă în constituţia lor intimă un nucleu comun. De asemenea, putem observa şi alte asemănări, ca de pildă cele dintre tema I şi a II-a. În afara lui α, pe care îl întîlnim şi în punte, observăm că a_1 (ex. 1) intonează implicit acordul perfect de pe treapa I a tonalităţii *mi* major (*si-sol diez-mi*) şi conţine şi cvinta perfectă *mi-si*, iar *e* (ex. 3) desfăşoară explicit acordul minor de pe treapta I a tonalităţii *do diez* minor (*sol diez-mi-do diez*) şi apoi cvarta perfectă *do diez — fa diez* (răsturnarea cvintei perfecte !). Iată deci intervalul de cvintă perfectă, respectiv cvartă perfectă, comun tuturor temelor ciclice ale *Simfoniei*.

Scanned with OKEN Scanner

Motivele *e*, *f*, *g* şi *h* se grupează în fraza I. Începînd cu *e'*, o variantă a lui *e*, fraza II se compune dintr-o serie de motive derivate din prima frază. Astfel : *i*, desfăşurat pe trei măsuri, aminteşte de *g* ; *i'* este obţinut din *i* căruia i s-a eliminat măsura din centru ; *j* aduce în măsura a doua ritmul iniţial al lui *e* etc.

Privind construcţia în mare a *temei II*, observăm că după 28 de măsuri de 3/8 ea prezintă o repriză a începutului, care se continuă apoi prin prelucrarea tematică a unui motiv derivat din *g*, tot pe un număr egal de măsuri. Prin urmare, putem fragmenta tema în două mari secţiuni, care, schematic, se înfăţişează astfel :

	Secţiunea I										
motive	e	f	g	h	e'	i	i'	j	j'	prelucrarea lui j'	recitativ R
nr. de măsuri	2	2	2	2	2	3	2	2	2	3×2	3

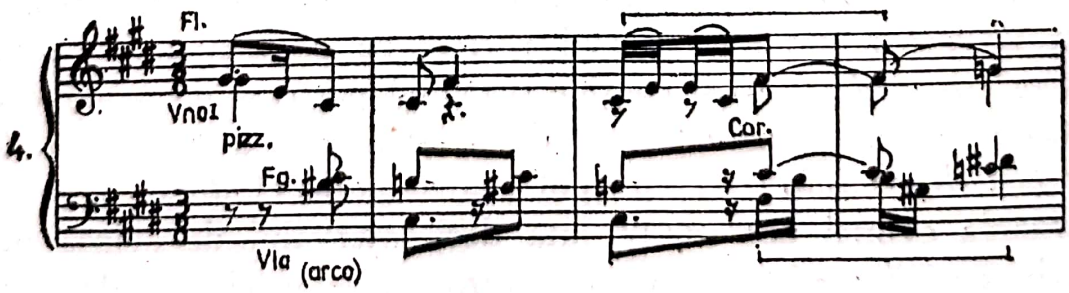
(total 28 măsuri)

	Secţiunea II					
motive	e	f	g'	prelucrarea lui g'	f'	h'
nr. de măsuri	2	2	2	9×2	2	2

(total 28 măsuri)

Deci o perfectă simetrie în durată şi, în acelaşi timp, o continuă varietate în conţinut.

Armonia este de factură tradiţională :



Exemplul ne dezvăluie o pedală pe tonică (*do diez*) intonată de violă și o coborîre cromatică destinată fagotului. Măsura a treia și a patra dovedesc o strînsă împletire între armonie și contrapunct: imitația de la violă creează și o tensiune armonică (întîrzierea terței *la* a acordului de pe treapta IV prin *si*) ce se rezolvă neașteptat printr-un cromatism. Sistemul acesta al unei viziuni lineare structurat însă pe o armonie tradițională mult îmbogățită și creînd disonanțe deseori rezolvate cromatic caracterizează stilul armonic al *Simfoniei.*

Orchestrația menține pe primul plan, în secțiunea I, flautul și cornul, care intonează melodia fie „solo", fie prin suprapunere, avînd în acest din urmă caz scopul de a sublinia dinamic unele sunete, ca în punte. În secțiunea II instrumentul melodic este oboiul, iar dublajele intermitente sînt destinate în registrul acut flautului, în registrul grav cornului, în registrul mediu viorii în *pizzicato* etc. Celelalte instrumente sînt distribuite pentru susținerea liniilor contrapunctice.

Reexpoziția scurtează mult din întinderea temelor principale.

Tema I apare în măsura și mișcarea inițială (indicația metronomică este acum 92) mai întîi în tonalitatea *do diez* major și apoi, modulînd, afirmă în celula b_2 tonalitatea *mi* minor. Tema se expune numai pînă la motivul *c* inclusiv, de unde un pasaj de tranziție, folosind cromatismul întors și ritmul *x*, anticipează imediata reluare a punții. Reprezentînd schematic, avem:

perioada A
- motivul a (2 măsuri) < a_1, a_2
- motivul b (2 măsuri) < b_1, b_2

perioada B
- motivul c (2 măsuri) < c_1 (modificat), c_2
- motivul h (2 măsuri): face tranziția către punte

Atît lipsa lui A', cît și tonalitatea *do diez* major și apoi modulațiile în care se reexpune tema I sînt justificate de concepția generală a formei *Simfoniei,* căci repriza completă și în tonalitatea inițială este păstrată pentru coda finalului, în punctul culminant al întregii lucrări, evitîndu-se astfel monotonia ce ar fi rezultat din dubla reexpunere, în condiții identice, a aceluiași material tematic.

Instrumentația este modificată și mai îmbogățită decît în expoziție: melodia intonată acum de vioară se suprapune tot peste acordurile

Scanned with OKEN Scanner

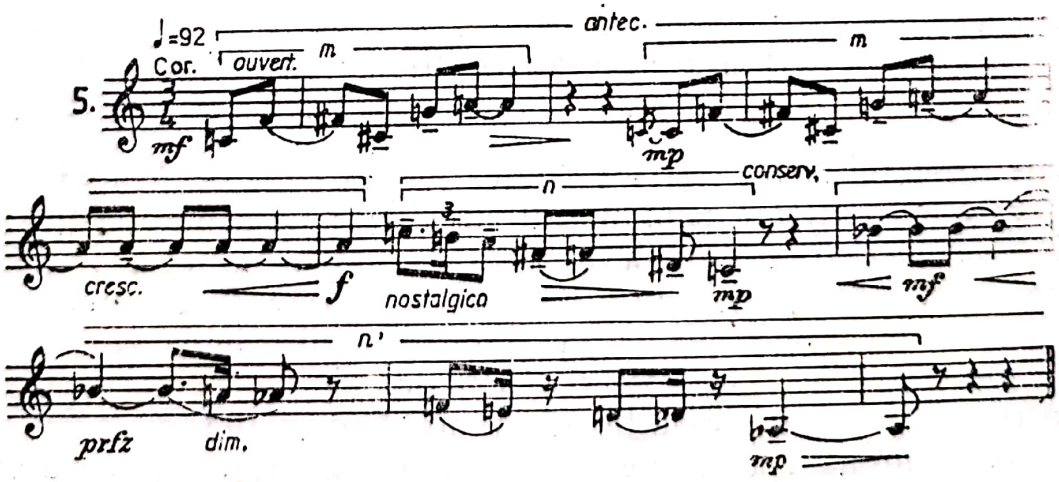
arpegiate ale pianului, care de data aceasta au fundamentalele dublate de corn ; în plus, două noi linii contrapunctice, imitînd celula a_1 a temei, sînt destinate fagotului şi cornului englez. Odată cu trecerea la b_2, oboiul devine solist şi apoi, în c_2, flautul, ambele instrumente fiind dublate uneori de vioară, corn etc.

Puntea se reexpune îmbogăţită melodic, ritmic, armonic şi orchestral, dar, deşi se concentrează într-un număr mai mic de măsuri (două în minus), se organizează totuşi în acelaşi tipar formal iniţial. Chiar şi tonalitatea rămîne aceeaşi, suferind doar către sfîrşitul episodului o nouă orientare modulatorie spre tonalitatea schimbată a temei a II-a. Motivarea unei asemenea identităţi tonale şi formale faţă de expoziţie o putem stabili numai considerînd lucrarea în ansamblul ei. Ideea muzicală care constituie puntea nu va fi folosită în prelucrările tematice destinate celorlalte părţi ale *Simfoniei*. Ea nu este o temă ciclică, şi ca atare compozitorul a vrut să o păstreze, în toate înfăţişările ei, în atmosfera tonală a începutului. Astfel, în coda finalului, cînd se plasează momentul culminant al lucrării şi cînd se reexpune tema I în tonalitatea de bază, se reia şi puntea pentru a treia oară, în aceleaşi condiţii iniţiale.

Tema II, foarte mult redusă şi afirmînd la început tonalitatea de *la* minor, se compune din motivele *e*, *f*, *i*, *i'* şi *j* (vezi ex. 3). Ca şi în repriza temei I, vioara deţine desfăşurarea liniei melodice, aceasta suprapunîndu-se acum peste un fond obţinut prin figuraţiile pianului şi liniile contrapunctice repartizate celorlalte coarde, flautului, clarinetului, cornului etc.

Este interesant de remarcat reluarea motivului *i* şi mai ales a lui *i'*, care se înrudeşte cu consecventul temei III ciclice (partea a II-a), temă anticipată de autor în coda care urmează.

Coda (*l'istesso tempo*, pătrimea egală cu 92) este construită pe tema a III-a ciclică, pe care autorul o va folosi în partea a II-a a *Simfoniei* drept bază pentru o serie de variaţiuni :



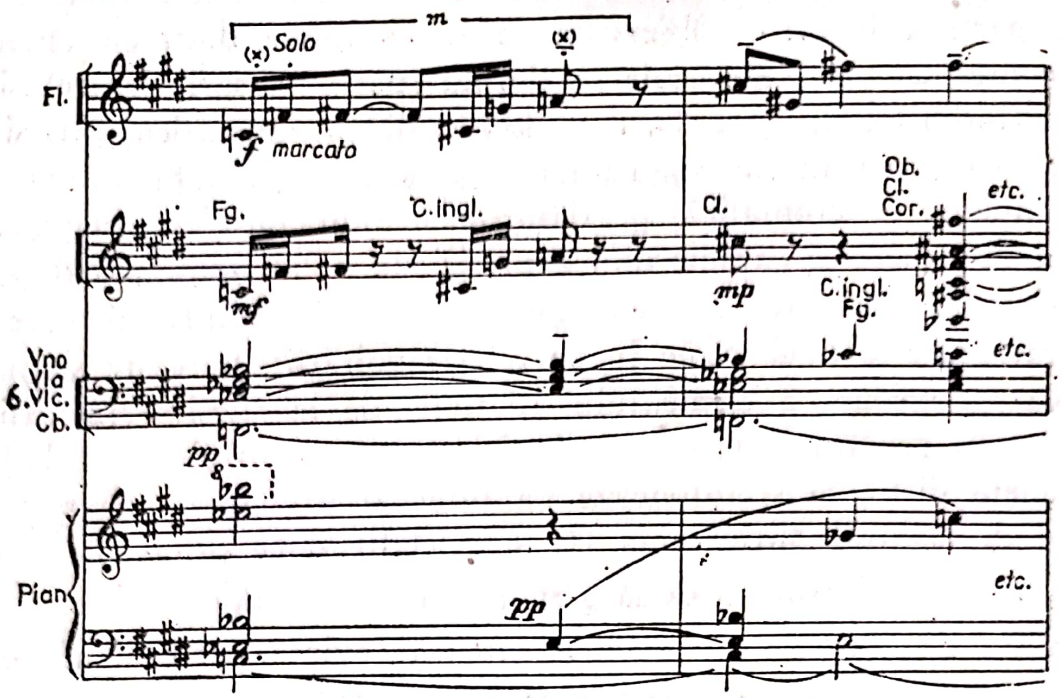
Exemplul 5 ne redă această idee așa cum este ea anticipată în coda primei părți a lucrării. Observăm că se compune dintr-un antecedent și un consecvent aproape egale ca durată (patru măsuri fiecare) și alcătuite la rîndul lor din cîte două celule identice în antecedent (*m*) și puțin variate în consecvent (*n'* augmentat față de n). Structura intimă a ideii este eminamente cromatică și, datorită acestui fapt, se plasează, din punctul de vedere al caracterului expresiei, la polul opus față de tema I, al cărei prim motiv (*a*) este eminamente diatonic. Conflictul care se va naște între aceste două teme în cursul dezvoltării ulterioare și mai ales iruperea victorioasă a elementului diatonic de la sfîrșitul lucrării definesc în linii generale estetica *Simfoniei de cameră*. Celula *m* desfășoară șase sunete distincte și intonează ca interval principal cvarta perfectă, element de legătură între tema III și celelalte teme principale din *Simfonie* : tema II (măsura a doua a motivului *e* sau motivul *h* etc., ex. 3), puntea (motivul *u*, ex. 2) și chiar tema I (cvinta perfectă afirmată în celula a_1 este răsturnarea cvartei perfecte, ex. 1).

Celulele *n* și *n'* aduc alte cinci sunete deosebite, încît, în total, tema III însumează 11 din cele 12 semitonuri posibile. Prin urmare, conturul melodic, privit izolat de interpretarea armonică, este cvasiatonal și aproape dodecafonic. Remarcăm identitatea dintre celula *n* și celulele *i'* și *j* (numai prima măsură) din tema II (ex. 3) sau asemănarea relativă dintre *n*, punte (primii doi timpi ai măsurii a doua din *u*, ex. 2) și tema I (celula a_2, aceeași coborîre prin secunde și terțe, ex. 1).

Armonizarea, de pildă, a primei expuneri a celulei *m* se face prin suprapunerea ei peste un acord de dominantă cu septimă și nonă, avînd fundamentala *fa diez*. Deci *do becar*, *fa becar*, *sol becar* și *la becar* din melodie sînt apogiaturi inferioare sau superioare ale sunetelor reale din armonie : ele creează o tensiune specifică stilului armonic din ultima perioadă a creației compozitorului. Întreg pasajul citat (ex. 5) se armonizează prin asemenea pedale ținute de pian, coarde, flaut, oboi etc.

În continuare, se reia celula *m* într-o înveșmîntare ritmică, armonică și orchestrală deosebită (ex. 6) și se creează acea atmosferă halucinantă, plină de vrajă, pe care o întîlnim și în alte lucrări mai vechi ale compozitorului, ca *Suita sătească*, *Uvertura de concert*, *Cvartetul de coarde nr. 2*.

Scanned with OKEN Scanner



Armonia este construită tot pe un acord de dominantă, însă de şase sunete (undecimă), cvinta şi terţa fiind satisfăcute de linia melodică (x), iar celelalte sunete ale lui *m* devenind apogiaturi ale notelor care compun acordul : *fa diez* apogiatura superioară a lui *fa becar, do diez* apogiatura superioară a lui *do becar, sol becar* notă de pasaj între *fa diez* şi *la becar*. Totuşi, deşi *la becar* este terţă în acord, el se află în raport de septimă mare faţă de *si bemol,* undecimă în acelaşi acord. Rezultatul este o continuă tensiune, de o mare forţă expresivă, între armonie şi melodie.

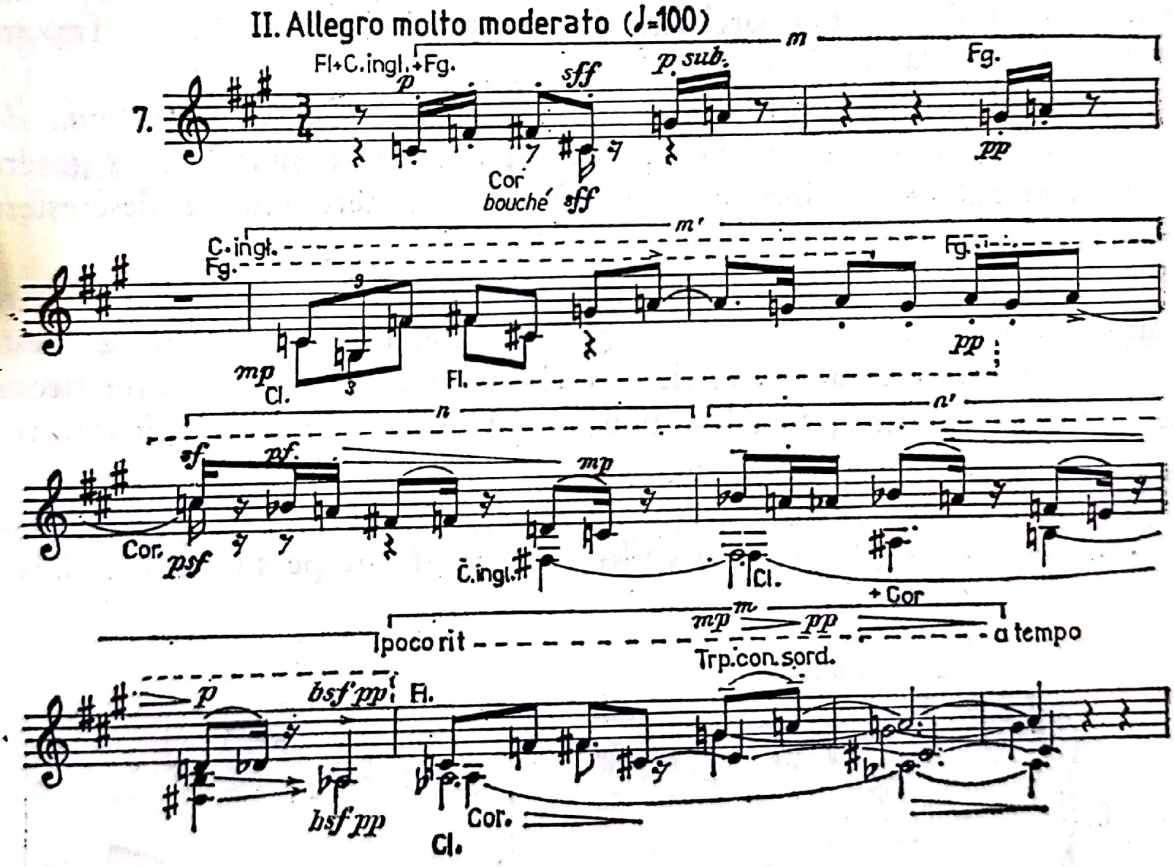
Orchestraţia conferă melodia flautului, care este succesiv dublat de fagot, corn englez, clarinet şi oboi (se obţin culori care se schimbă mereu), şi distribuie armonia coardelor şi pianului, dozînd diferit şi subtil intensităţile lor faţă de melodie.

Mişcarea devine mai lentă (se trece la *Un poco lento*) apoi şi mai lentă (*piu lento*), iar sub aspect tematic se mai aminteşte o dată celula *m* şi apoi, mult lărgite, se aduc la corn prima măsură a lui *e* (tema II, ex. 3) şi celula a_1 (tema I, ex. 1), prin care se constituie grupul de cadenţă, totul desfăşurîndu-se pe o serie de pedale din *mi* major (tonica, cvinta etc.), ţinute de coarde şi pian.

Partea a II-a (*Allegro molto moderato*) este, sub aspectul formei, una dintre cele mai interesante pagini scrise de George Enescu. Deşi putem îngloba construcţia acestei părţi în clasica „temă cu variaţiuni", totuşi nici alcătuirea temei şi nici variaţiunile care îi succed nu mai au nimic clasic. Arta de a transforma, de a metamorfoza o melodie, artă care derivă în muzica modernă de la ciclismul franckist şi leimotivul

Scanned with OKEN Scanner

wagnerian, şi care este atît de spontană şi de conformă sensibilităţii enesciene, este dusă aici pînă la ultimele ei consecinţe : devine, de fapt, o continuă creaţie melodică. Desigur, există un nucleu tematic comun care leagă tot grupul de variaţiuni, dar fiecare dintre acestea nu mai porneşte, în alcătuirea ei, nemijlocit de la temă, ci foloseşte în acelaşi scop variaţiunea imediat precedentă. Astfel modificările apărute într-o variaţiune sînt fructificate în cea imediat următoare, iar cele care se statornicesc aici sînt prelucrate mai departe în cea de a doua etc. Evident, prin sistemul acesta ne depărtăm mult de ideea de bază, căci fiecare etapă devine la rîndul ei „temă" pentru etapa care o succede. De aceea, pentru a reuşi sudura între toate fragmentele concepute în acest mod, a fost nevoie să se reia o celulă a temei iniţiale, fie în linia melodică principală, fie într-un contrapunct secundar, şi care, păstrîndu-şi conformaţia melodică şi modificîndu-se numai sub aspect ritmic, să se audă fără excepţie în toate variaţiunile. Elementul ales pentru a juca acest rol a fost cea mai pregnantă şi mai caracteristică celulă a temei de bază — grupul de şase sunete, *m* :



Alcătuirea temei variaţiunilor rezultă din exemplul 7. În mare, are o formă tripartită deoarece se prezintă astfel :

— antecedent : $m + m'$
— consecvent : $n + n'$
— codă (cu un element din antecedent) : m.

Celulele m' şi n' sînt variaţii ale celulelor corespunzătoare m şi n (interesant de remarcat relaţia dintre ex. 5 şi ex. 7).

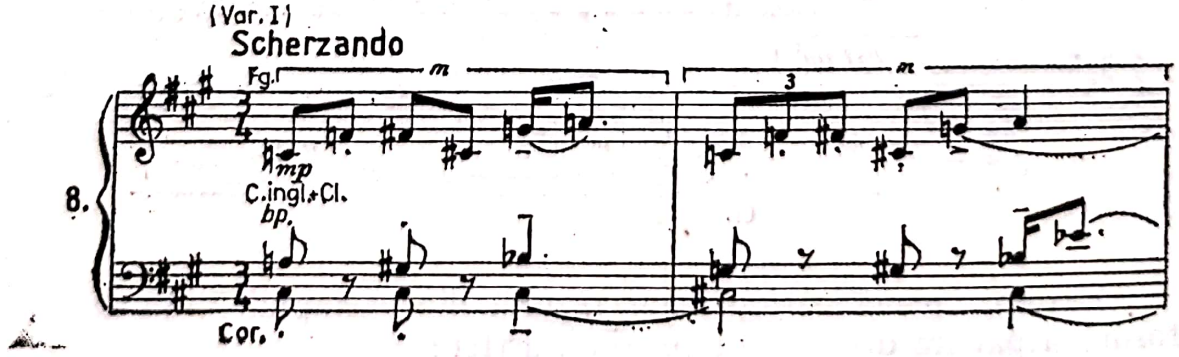
Prezentarea temei se face monodic pînă la celula n', iar de aici începe o pedală pe tonică (*fa diez*) şi apoi una pe cvartsextul dominantei (*sol diez* şi *do diez* sînt cvinta şi tonica acordului de dominantă, iar *sol becar* şi *la becar* apogiaturile lui *sol diez*). Tonalitatea este *fa diez* minor, sunetele *do becar* şi *fa becar* din melodie fiind apogiaturile dominantei şi tonicii, iar *sol becar* putînd fi interpretat ca făcînd parte din gama frigică stabilită cu tonica pe *fa diez*. Desigur, melodia este cvasiatonală, dar interpretarea armonică o obligă să conveargă spre centrul *fa diez*.

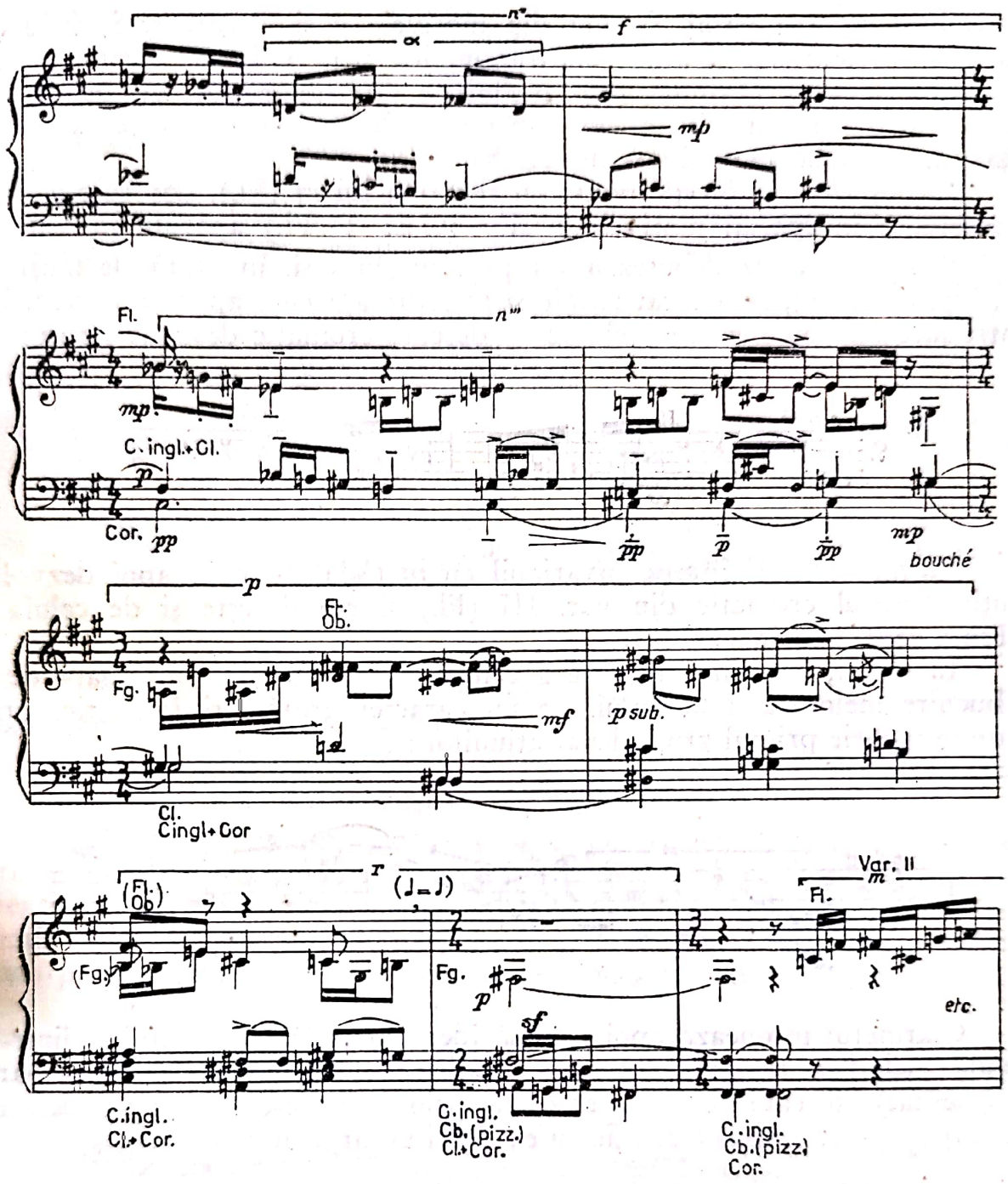
Instrumentaţia, avînd rolul de a prezenta tema monodic (în prima parte), va folosi, în scopul menţinerii unui interes constant pentru culoare, sistemul dublajelor continuu modificate. Iată, de pildă, în celula *m* aliajul Fl. + C.E. + Fg., care pe *do diez* primeşte un accent din partea cornului (*bouché*), orchestraţia contribuind astfel la o frazare expresivă şi naturală.

Putem defini prin urmare o lege a orchestraţiei din *Simfonia de cameră* : numărul instrumentelor care produc sunetul mixt este în genere direct proporţional cu intenţia expresivă de creştere sau de descreştere dinamică.

La sfîrşitul expunerii temei observăm apariţia trompetei, la care compozitorul recurge acum pentru prima dată, cît şi felul în care este orchestrat acordul final, care, deşi susţinut de patru instrumente deosebite (Trp. — cu surd., Cor. — bouché, Fl., Cl.), sună omogen datorită registraţiei alese.

Variaţiunea I, pe care o redăm în întregime, începe printr-o pedală pe dominantă (*do diez*) şi cadenţează la sfîrşit pe tonică (*fa diez*) :





Tematic pleacă tot de la *m*, însă celulele *n''* şi *n'''* sînt variante, mult deosebite, ale celulelor corespunzătoare *n* şi *n'*. Interesantă este alcătuirea celulei n'', care sudează capătul lui *n* (timpul I, ex. 7) de *f* (ex. 3). Continuitatea este spontană, firească (fragmentele nu sînt lipite, ci curgătoare) şi în acelaşi timp riguroasă şi nearbitrară (orice figură melodică tinde să fie dedusă din temele ciclice principale). La sfîrşit se

Scanned with OKEN Scanner

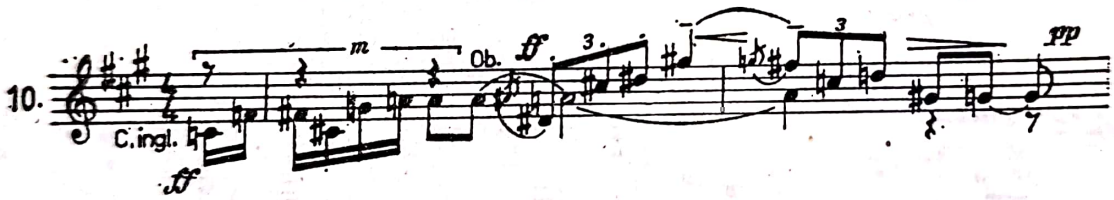
introduce un nou pasaj, format din motivele *p* şi *r*, care se încheie pe *fa diez*. Remarcăm ţesătura contrapunctică prin imitaţii, armonia cromatică disonantă obţinută prin întîlnirile diferitelor voci cu pedale de la bas şi instrumentaţia în care linia melodică principală este destinată fagotului (dublajele rezultate din ex. 8).

Variaţiunea II începe odată cu reluarea lui *m* (Fl.), dar foloseşte în continuare în special motivele *p* şi *r* (C.E. + Fl.) apărute în var. I.

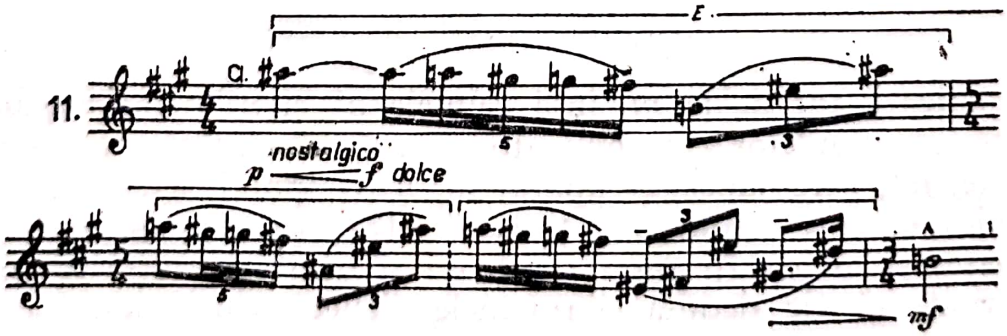
Variaţiunea III debutează tot prin *m* (Fg.) şi, în afară de motivul *r* (Trp. cu surd.), structurat ritmic şi melodic aşa cum apăruse în var. II, introduce un nou element melodic — desenul cromatic destinat flautului :

Variaţiunea IV începe invariabil cu *m* (Vla + Vc.), apoi dezvoltă puţin desenul cromatic din var. III (Fl.) şi reaminteşte şi de celula *r* (Trp.), redată ca în var. III.

În sfîrşit, o ultimă apariţie a celulei *m* (C.E.) este continuată de o izbucnire melodică a oboiului, de un caracter grotesc şi fantastic, prin care se încheie primul grup al variaţiunilor :



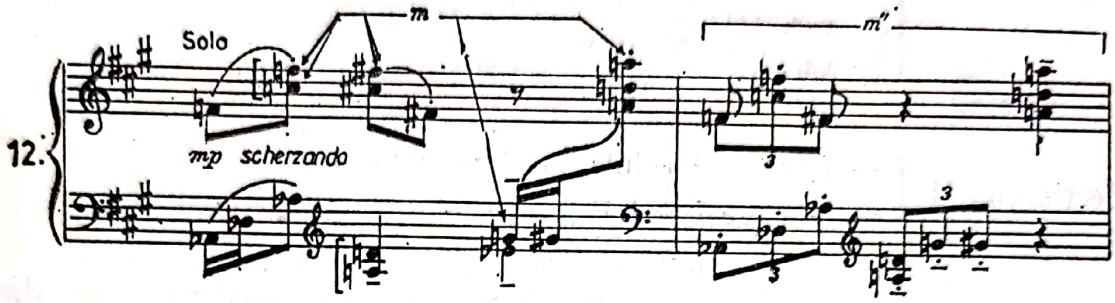
Clarinetul intonează apoi o nouă idee muzicală (E) alcătuită dintr-o celulă melodică repetată, cu mici modificări, de trei ori (ultima oară augmentat), şi care se caracterizează printr-un desen cromatic descendent (s-ar putea stabili o relaţie cu ex. 9) şi un arpegiu :



După revenirea dezvoltată a lui *m* (violă), se reia fraza E tot la clarinet şi apoi se continuă cu desenul cromatic, uşor dezvoltat, din ex. 9.

Urmează un nou grup de variaţiuni.

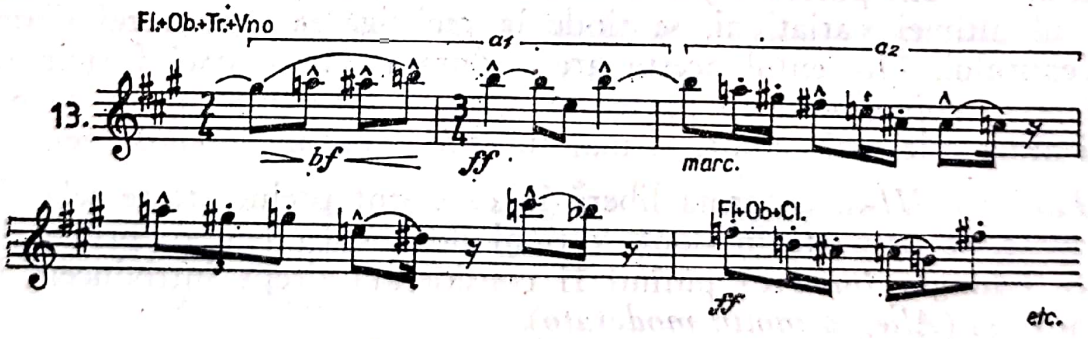
Variaţiunea V, foarte apropiată de var. I, este expusă de pian (pe fondul *pizzicatelor* de coarde), care apare acum pentru prima dată în calitate de solist. Celula *m* de şase sunete are primele patru note grupate în cîte două acorduri, iar măsura a doua este o variantă (m″) a celei dintîi :



Variaţiunea VI prezintă pe *m* mult modificat melodic şi ritmic, iar apoi reaminteşte de n′ (Cl. + Fg.).

Se revine la ideea E (vioară şi flaut), urmată de desenul cromatic din ex. 9 (Cl.) ; apoi din nou apare E (Ob.).

Variaţiunea VII am putea-o numi „variaţiunea mare", deoarece prelucrează elementele tematice expuse pînă aici şi le combină cu elemente din tema I ciclică (cvinta perfectă de la trompetă şi corn) cu intenţia de a anticipa punctul culminant al acestei părţi, în care se aminteşte pe scurt, în tonalitatea iniţială (*mi* major), tema I ciclică :



Se observă că după a_1 şi a_2 urmează o variantă a lui a_2, care pregăteşte trecerea la desenul cromatic descendent (similar ex. 9). Ca instrumentaţie, se atinge în acest moment un prim *tutti* orchestral.

Scanned with OKEN Scanner

După uşoara dezvoltare a gamei cromatice, extinsă la întreaga orchestră (trompeta coboară cromatic în *flatterzunge*), totul se linişteşte pentru a se putea trece direct la partea următoare.

Schematic, forma *părţii a II-a* se rezumă astfel :

— Secţiunea I
- — tema
- — var. I
- — var. II
- — var. III
- — var. IV

— Secţiunea II
- — fraza E + celula *m* dezvoltată
- — reluarea frazei E + desenul cromatic descendent

— Secţiunea I
- — var. V
- — var. VI

— Secţiunea II
- — fraza E + desenul cromatic descendent
- — reluarea frazei E

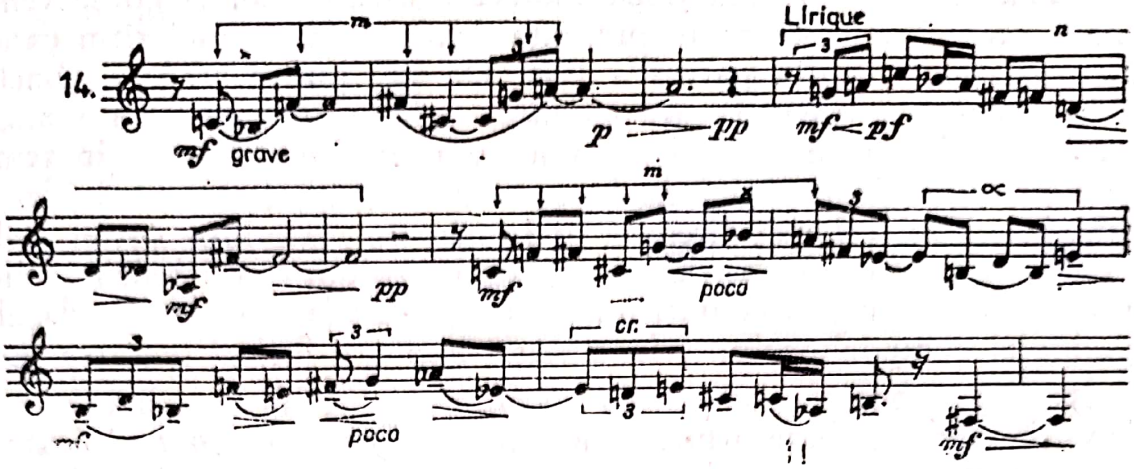
— *Coda*
- — var. VII (marea variaţiune): dezvoltare cu punctul culminant pe motivul *a* din tema I.

Lupta dintre diatonic (tema I, partea I) şi cromatic (tema III, tema variaţiunilor din partea II) este deci dominată de cromatic, şi totuşi, în decursul ultimei variaţiuni, se tinde la recîştigarea atmosferei diatonice a începutului. Momentul acesta are o durată scurtă, căci forţele tragigului revin copleşitoare în partea III (legată fără întrerupere de partea II) şi ating cele mai sumbre şi mai funebre expresii ale simfoniei.

Partea a III-a, o formă liberă în care sînt prelucrate temele ciclice principale, se desparte în două secţiuni diferite ca tempo, prima dintre acestea (*Adagio funebre*) putînd fi considerată drept introducere lentă pentru final (*Allegro molto moderato*).

Secţiunea I (*Adagio*) debutează printr-un larg recitativ aparent improvizatoric, în realitate însă construit cu deosebită grijă. Structura sa prezintă patru segmente distincte, primele două de cîte trei măsuri, şi următoarele două de cîte două măsuri :

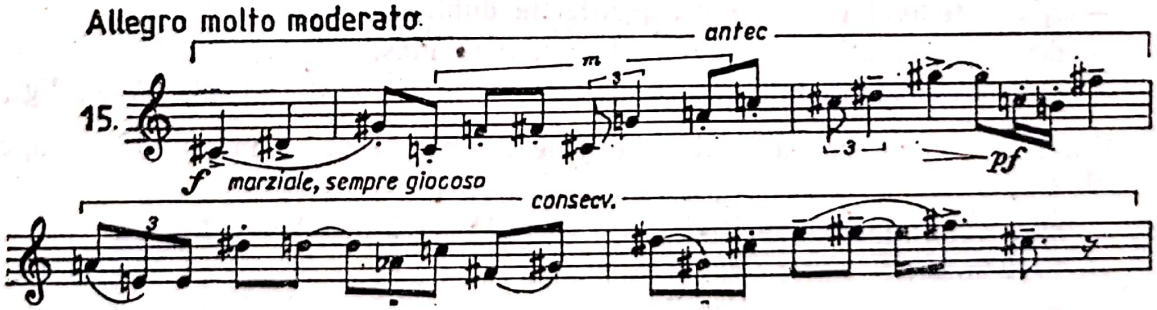
Scanned with OKEN Scanner



Remarcăm celula *m* căreia i se mai adaugă un al şaptelea sunet (*si bemol*), apoi motivul *n* variat, figura melodică α etc. Trompeta (fără surd.), care intonează acest „lamento" sfîşietor, se suprapune peste un fond creat de contrabas (o notă ţinută, apoi tremolată) şi pian (un acord în subgrav care prin repetare la anumite intervale de timp sugerează un gong). Sfîrşitul primelor două segmente (*la becar* şi *fa diez*), cît şi unele sunete din celelalte două sînt dublate pe rînd de corn, violă (*pizz.*) şi violoncel (sunete armonice), contribuindu-se astfel la intensificarea atmosferei dramatice.

După încheierea acestei prime faze, coardele dublate de flaut amintesc de *p* (var. I, ex. 8 ; 2 măsuri) şi de α (ex. 1 ; 2 măs.). Trompeta reia ideea E (ex. 11 ; 3 măs.) suprapusă peste celula *m* (ex. 7), iar cornul revine la *p* (ex. 8 ; 3 măs.). În continuare intonează fragmente melodice cromatice care ne sugerează pe α (ex. 1) şi dialoghează cu arabescurile flautului (2 × 4 măs.). Mişcarea se animează treptat şi apoi se trece direct la *Allegro* final, a cărui temă principală este anticipată cu cîteva măsuri mai devreme.

Secţiunea II (*Allegro molto moderato*) expune ideea sa principală la trompetă peste un acompaniament de pian.



Indicaţiile autorului sînt revelatoare pentru înţelegerea caracterului ei : „*marziale, sempre giocoso*".

Tema se compune din două motive (antecedentul şi consecventul), în alcătuirea cărora observăm prezenţa celulei *m* şi a unui ritm caracteristic variaţiunii II din partea a II-a. De aici putem trage o concluzie foarte importantă pentru caracterizarea felului în care este manevrat materialul ciclic. Unele figuri melodice sau ritmice care aparţin temelor ciclice principale sînt înglobate în structura intimă a unei noi idei muzicale, în modul cel mai firesc şi mai spontan, creîndu-se astfel melodii cu un caracter propriu şi de sine stătător. Adoptarea tehnicii ciclice a corespuns deci unei necesităţi profunde, naturale, împlinind darul de melodist al compozitorului şi în acelaşi timp satisfăcînd unitatea operei.

Anticipam mai sus concluzia că forma finalului este liberă. Totuşi o intenţie clară străbate arhitectura ultimei părţi a *Simfoniei*. Toate elementele tematice expuse tind către reexpoziţia temei I (ex. 1), adică spre un punct de apoteoză în care ideea melodică diatonică să-şi recapete supremaţia asupra celei cromatice. Astfel, înlănţuirile diferitelor fragmente ciclice cunoscute din părţile anterioare sînt în aşa fel prelucrate, încît creează două etape distincte care se avîntă spre reluarea temei I. Pentru a înţelege mai direct ansamblul construcţiei finalului, dăm mai jos, schematic, succesiunile ideilor melodice :

Secţiunea I — Adagio (Funebre)

— recitativ în patru segmente (3, 3, 2, 2 măs.), Trp. (ex. 14);
— prelucrarea tematică a unor motive aparţinînd temelor ciclice: *p* (2 măs.) — coarde + Fl.; E + *m* (3 măs.) — Trp.; *p* (3 măs.) — Cor. + anticiparea temei din secţ. II (2×4 măs.); Trp. + arabescurile, Fl.

Secţiuna II — Allegro molto moderato

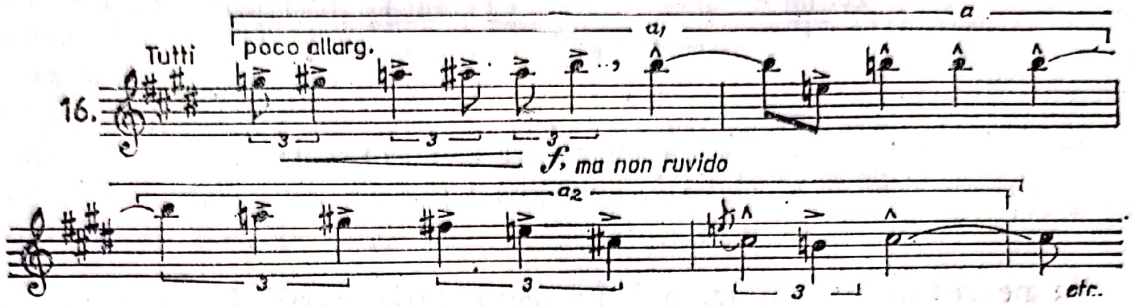
Etapa I — ideea principală a secţ. II (2×2 măs.) — Trp. (ex. 15);
— *m* + desenul cromatic descendent ca în var. III (2×2 măs.) — Trp., apoi Fl.;
— figură melodico-ritmică din var. III (2×2 măs.) — Trp. + diferite dublaje;
— E (3 măs.) — Fl.;
— *m* + o scurtă prelucrare a lui (3 măs.) — Fl. + Ob. + Cl.;
— a_1 din tema I (3 măs.) Fl. + diferite dublaje;
— desenul cromatic descendent din ex. 9 (2 măs.) — Fl.;
— *m* + prelucrările lui, apoi + desenul cromatic (3×2 măs.) — Vlă., Fg., Fl.

Etapa II — reexpoziţia ideii principale a secţ. II (2×2 măs.) — Trp. apoi + Fl. (ca în ex. 15);
— *m* + figura melodico-ritmică din var. III (2×2 măs.) — *tutti*;
— E (2 măs.) — *tutti*;
— *m* şi afirmarea cvintei perfecte — anticipează tema I (2 măs.) — *tutti*;
— fragment melodic derivat din a_2 — anticipează tema I (2 măs.) — Trp.;
— desene cromatice anticipînd pe a_1 — din tema I (3 măs.) — *tutti*.

Scanned with OKEN Scanner

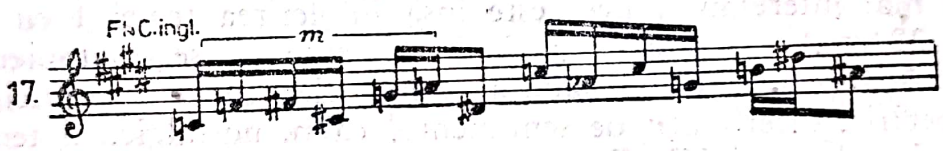
Coda — reexpoziția completă a temei I.
Momentul culminant al *Simfoniei*

A [$a_1 + a_2$ (2×2 măs.): *tutti* (ex. 16)
  [$b_1 + b_2$ (2×2 măs.): *tutti*

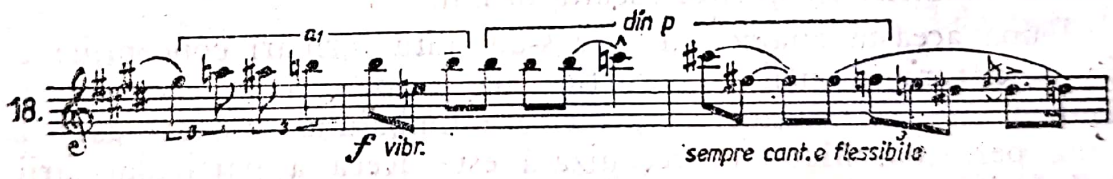


B [$c_1 + c_2$ (2 măs.), *Tempo del cominciamento — tutti*
  [$d_1 + d_2$ (2 măs.) — Fl. + Ob.

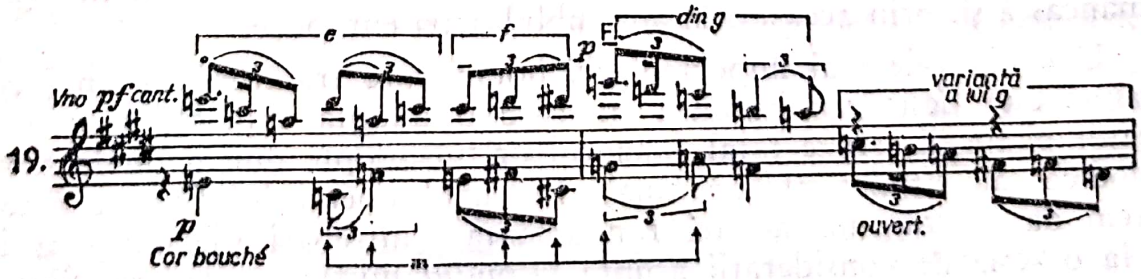
A' scurtat (3 măs.) — Ob. apoi Fl.
— reexpoziția punții din partea I (redusă la 6 măs.) care fuzionează cu *m* — Cor. + Vl. + Fl. + Cl. etc.:



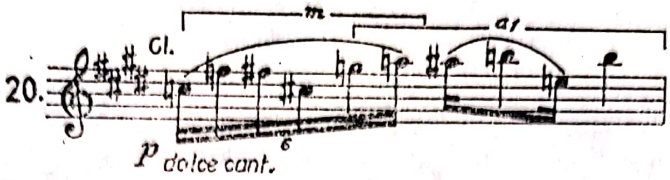
— reluarea lui a_1 fuzionat cu *p* (2 măs.) — Ob.:



— reexpoziția schițată a temei II suprapusă peste *m* (2 măs.) — Vl., cor.:



— a + fuziunea dintre tema I și tema III (2 măs.) — Cl.:



— pasaj unde temele I și III fuzionează (2 măs.) — Trp.;
— victorie deplină a celulei a_1 din tema I (2×3 măs.) — *tutti*

Să ne reamintim că tema I în reexpoziția părții I era mult redusă tocmai în vederea reluării ei complete (cu toate perioadele: *A*, *B*, *A'*) în coda finalului. În felul acesta s-a echilibrat forma în mare și s-au evitat repetările inutile.

Puntea este readusă aici la forma ei inițială. Totuși pulsația a doua fuzionează cvartele cunoscute din ex. 2 (*u'*) cu celula *m* (ex. 17). De aici deducem că tema III a fost într-adevăr virtual conținută în ideea melodică a punții.

Cel mai interesant aspect este însă împletirea temei I cu tema III (ex. 18, 20 etc.), adică a celor două elemente opuse, diatonicul și cromaticul. Apropierea, chiar sudura dintre ele, conferă muzicii un caracter specific, diferit atît de sentimentul calm, nostalgic, al temei I, cît și de tragismul temei III. Ceea ce ne impresionează acum este un fel de bucurie în tristețe, o atmosferă liniștită, calmă și totuși străbătută de umbre, de regrete. Dar pînă la urmă împăcarea și pacea deplină se statornicesc definitiv în spiritul ascultătorului.

După această analiză în care s-au putut urmări concepțiile estetice prin descifrarea logicii construcției, ne propunem în cele ce urmează definirea cîtorva trăsături caracteristice limbajului muzical enescian din ultima perioadă. Metoda preconizată este aceea a particularizării acestui limbaj în raport cu principalele orientări ale muzicii contemporane. Compararea stilului unui Béla Bartók, Alban Berg etc. cu cel al ultimei faze din viața lui George Enescu va ușura atît înțelegerea caracteristicilor creației sale, cît și delimitarea locului pe care îl ocupă în muzica românească și, prin aceasta, în ansamblul artei europene.

Una din cele mai importante și hotărîtoare trăsături ale unui compozitor este desigur atitudinea pe care o adoptă față de folclor (un creator poate să refuze total folclorul ori să adopte numai unele aspecte melodice sau ritmice ale acestuia). În cazul operei lui George Enescu, putem da un răspuns acestei fundamentale întrebări plecînd mai întîi de la o serie de considerații asupra *ritmului muzicii populare*. Sînt cu-

Scanned with OKEN Scanner

noscute cele trei sisteme ritmice ale folclorului românesc : *sistemul parlando* — cumulativ cu două aspecte, *giusto* şi *rubato* —, *sistemul măsurii, divizionar* — cu ritmuri simetrice şi asimetrice — şi *sistemul aksak* — de alungire subdivizionară, care însumează elemente din sistemele precedente [3]. Operele enesciene de inspiraţie explicit populară, dintre care cea mai caracteristică rămîne, fără îndoială, *Sonata a III-a pentru vioară şi pian*, recurg mai ales la sistemul parlando-rubato. Execuţia tărăgănată, rubato, îmbinarea liberă şi variată a grupurilor ritmice simple frecvente în parlando giusto, apariţia unor ritmuri noi rezultate din execuţia liberă (precipitarea sau lungirea valorilor etc.), divizarea unităţii de bază într-o mulţime de alte figuri ritmice, existenţa unei ornamentaţii bogate, lipsa accentelor periodice şi înlocuirea lor cu accente expresive redate prin modificări ale duratei sau prin grupări melismatice [4] etc. — aceste însuşiri de bază ale sistemului parlando-rubato le întîlnim întocmai şi în *Sonata a III-a, „în caracter popular românesc"*.

Enescu, influenţat în primele sale compoziţii de romantismul german al secolului trecut, a fost atras în cursul evoluţiei de „doinirile" populare. Educaţia primită şi preferinţele pentru muzica occidentală cultă l-au determinat să aleagă acea parte a folclorului românesc care să-i poată oferi deplina exprimare a naturii sale profund lirice. Starea de vis, expresia reţinută, tonul confesional şi discret nu se puteau manifesta mai bine decît în forma în care şi ţăranul român îşi destăinuie, muzical, sentimentele de dor, de jale etc. Stilul recitativ instrumental (în special cel lăutăresc) sau cel cantabil ornamental din cîntece şi doine va fi încorporat limbajului muzical enescian, dînd la iveală, într-o formă desăvîrşită, marea *Sonată a III-a pentru vioară şi pian.*

Cu totul alta a fost sursa de inspiraţie populară a unui Béla Bartók, de pildă. Activitatea sa de folclorist, datorită căreia a venit în contact direct cu muzica ţărănească din mai multe ţări, a avut o influenţă imensă asupra creaţiei sale componistice. Béla Bartók este atras mai ales de cîntecul popular vechi, de forţa ritmurilor vii, incisive, caracteristice ritualului şi dansului. Colindul, care joacă un rol decisiv în opera de maturitate a lui Béla Bartók, este aproape inexistent în lucrările lui George Enescu. De aici se poate desprinde concluzia că în timp ce George Enescu preia din folclor acea parte care aparţine mai ales sistemelor parlando-rubato şi măsurii, Béla Bartók foloseşte în creaţia sa melodiile populare care se integrează în special sistemelor parlando-giusto şi *aksak*. Colosala bogăţie melodică şi ritmică a muzicii populare

---

[3] Comişel, Emilia *Curs de folclor*. Conservatorul „C. Porumbescu", Bucureşti, 1955—1956, pag. 114.

[4] Idem pag. 125—126.

Scanned with OKEN Scanner

a împrumutat acestor doi reprezentativi compozitori întocmai acele elemente care au corespuns cel mai potrivit sensibilităţilor lor diferite.

Se poate stabili totuşi o apropiere între Béla Bartók şi George Enescu, şi anume, prin aceea că au dovedit un acelaşi interes faţă de dansurile populare, integrate sistemului măsurii. Numai că şi aici deosebirile dintre personalităţile lor au condus la rezultate neasemănătoare. Béla Bartók, de pildă, este sensibil la dansurile vii, rapide, pregnante, iar George Enescu, dimpotrivă, la cele domoale, încete, mai tărăgănate (ca, de pildă, acelea din finalul *Suitei săteşti*). Atitudinea fundamentală din creaţia bartókiană pe care ne îngăduim s-o numim „giusto" este prezentă şi în criteriul de alegere a jocurilor populare, după cum expresia de bază „rubato" a sensibilităţii enesciene este firesc să determine acelaşi criteriu de alegere.

Către sfîrşitul vieţii, cei doi compozitori par să-şi apropie poziţiile deosebite faţă de folclor. În *Simfonia de cameră*, deşi spiritul „rubato" este prezent prin melismatica melodiei, prin structura ritmică sau prin acele continui variaţiuni de tempo (*pochiss. esitando* etc.), întîlnim uneori şi ritmuri specifice colindului (ca de pildă :

— ceea ce este acelaşi lucru, însă micşorat — ex. 1, 2 etc.) sau teme, ca de exemplu ideea melodică a finalului (ex. 15), în care valoarea minimă de bază pare a fi optimea, caracteristică principală a sistemului *parlando-giusto*. În acelaşi fel, în *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Béla Bartók şi în lucrările următoare acestuia, caracterul incisiv, uneori agresiv, violent, al muzicii din epoca anterioară anului 1938 tinde către o expresie mai lirică, mai apropiată spiritului *rubato* din muzica populară. Drumul pe care cei doi compozitori par să-l indice, la capătul experienţei lor artistice, este deci acela al sintezei în opera de artă cultă, a tuturor modalităţilor cîntecului popular.

O altă caracteristică importantă a limbajului enescian din ultima perioadă se întîlneşte în *formă*, în concepţia asupra unităţii lucrării. George Enescu foloseşte încă de la începutul activităţii sale de compozitor sistemul ciclic. Spontaneitatea cu care ştie să încorporeze unor idei muzicale noi elemente din diferitele teme generatoare, naturaleţea prefacerii, a metamorfozării celulelor ciclice, dovedesc faptul că asimilarea procedeului lui César Franck a corespuns unei profunde şi reale necesităţi lăuntrice. Printre compozitorii contemporani în ale căror opere întîlnim tendinţe de unificare oarecum similare cazului lucrărilor enesciene, Alban Berg este poate cel mai înrudit, cel mai apropiat, chiar ca spirit, de muzica lui George Enescu. În *Cvartetul de coarde „Lyrische Suite"* de Alban Berg se întîlneşte un original procedeu de legătură între

Scanned with OKEN Scanner

diferitele părți ale lucrării, care constă în repartiția unei teme, idei sau pasaj, dintr-o parte în mișcarea imediat următoare. Este vorba de sistemul „reminiscențelor", al „resturilor", însă aplicat în afara oricăror relații ciclice dintre diversele teme ale *Suitei*. În *Simfonia de cameră* de George Enescu s-a putut constata că, însăși pe baza relațiilor tematice dintre principalele idei muzicale, anumite elemente melodice care capătă importanță înspre sfîrșitul lucrării sînt prefigurate în primele pagini ale *Simfoniei* sau, de pildă, că tema principală a părții a II-a este pregătită prin intonarea ei în coda părții I (situație întîlnită și în *Sonata a III-a pentru pian* sau în *Cvartetul nr. 2 pentru coarde și pian etc.*). Acest principiu l-am denumit în cursul analizei principiul „anticipării". Deși se plasează exact la antipodul procedeului „reminiscențelor" din lucrările lui Alban Berg, tinde totuși către același scop: unitatea operei. Pe George Enescu îl preocupă continuitatea cea mai lină posibil între diferitele momente, uneori foarte deosebite, ale edificiului sonor. Anticiparea unei teme într-o alta anterioară ei, chiar generalizarea acestui sistem atît la forma în mic cît și la întreaga construcție elimină de la sine orice înălnțuire directă, bruscă, nepregătită, între diversele etape contrastante prin caracter ale discursului muzical.

În analiza temei II arătăm cum intervalul de cvartă perfectă, respectiv cvintă perfectă, este comun tuturor temelor principale din *Simfonie*. Pe de altă parte, oricît de mult s-ar deforma, pe cale ciclică, ideea melodică de bază, ea păstrează, în cazul lui George Enescu, anumite relații constante între sunetele melodiei, deci preferința pentru cîteva intervale caracteristice, care se regăsesc și în pasajul metamorfozat. Această particularitate a tehnicii ciclice enesciene care, cu toate transformările ritmice, melodice (în ex. 14 se adaugă celulei *m* un al 7-lea sunet sau în ex. 15 se îngloba celula *m* într-o melodie nouă de sine stătătoare) sau armonice, menține pe prim plan unele intervale preferențiale ne îngăduie să o definim drept o particularitate „preserială", ciclicul lui George Enescu devenind astfel „intervalic". Se știe că serialismul este sistemul care deduce toate figurile sonore ale unei piese muzicale dintr-o serie de intervale date. Ciclicul lui George Enescu tinde să obțină întreaga construcție melodică a lucrării din cîteva elemente generatoare, dar care, și în aceasta constă aportul său personal, încorporează unele intervale comune și apoi, în modificările lor de-a lungul lucrării, mențin sau dezvoltă raportul inițial dintre sunete. Succesiunea intervalelor nu este constrînsă în acest caz de o serie inițială, iar armonia se desfășoară liber și în afara relațiilor ciclice, pe baza funcționalismului tradițional, însă foarte mult lărgit. „Preserialismul" lui George Enescu se manifestă numai pe plan tematic, și este o dovadă în plus că opera tîrzie a compozitorului continuă să mențină primatul melodiei asupra celorlalte componente ale muzicii.

Scanned with OKEN Scanner

Simfonia de cameră este o cantilenă de la un capăt la celălalt. Atît de mare este importanţa pe care compozitorul o dă melodiei, încît contrapunctul, armonia şi orchestraţia au rolul de a sublinia, de a detaşa cît mai mult posibil desfăşurarea melodică. În *Simfonia de cameră* vocile secundare, liniile contrapunctice, nu egalează niciodată în importanţă vocea principală. Mai mult chiar, ele nu se suprapun peste *cantus firmus* (în genere la sopran) cu acea limpezime tradiţională a scriiturii, de tipul Bach de pildă. Nu se poate urmări în această lucrare suprapunerea distinctă a unui număr constant de voci care să se desfăşoare un timp mai îndelungat. Liniile secundare încep dar se sfîrşesc repede fie pe o notă a melodiei, fie pe o notă a acordului. Melodia se irizează din cînd în cînd într-un mozaic de voci, dar apoi se concentrează iarăşi pe albia ei univocală. În felul acesta, imprecizia continuităţii liniilor secundare contribuie la menţinerea pe primul plan a cantilenei. Organicul sentiment al improvizatoricului, al parlando-ului rubato din muzica populară, atît de intim asimilat de George Enescu, îl regăsim şi aici, în acomodarea contrapunctului tradiţional la necesităţile expresiei.

În acest sens George Enescu nu a fost influenţat de linearismul muzicii contemporane. Experienţele lui Stravinski din perioada „neoclasică", experienţe care au avut o extindere aproape generală în muzica europeană a timpului (Bartók, Schönberg, Honegger, Prokofiev, Hindemith etc. au reacţionat împotriva postromantismului şi printr-o scriitură net contrapunctică de tipul Bach), rămîn în afara preocupărilor lui George Enescu (operele din perioada de început a creaţiei compozitorului cum ar fi *Octuorul, Dixtuorul, Suita a II-a pentru orchestră*, unde scriitura polifonică de tip clasic este îmbinată cu o expresie derivată din postromantism, din muzica franceză, dar şi din muzica românească, ne dovedesc că Enescu uza de contrapunctul clasic într-o perioadă cînd în arta europeană era la modă impresionismul, deci cu mult timp înainte de apariţia neoclasicismului). După cum nu a fost sensibil la „magia", la „primitivismul", la „demonismul" perioadei „ruse" din creaţia lui Stravinski, care au însemnat adevărate revelaţii pntru Béla Bartók de pildă, îndemnîndu-l să încorporeze în muzica sa elemente ale cîntecului popular vechi (ritual), George Enescu nu îşi modifică drumul său nici atunci cînd arta muzicală cultă se îndreaptă spre un nou clasicism, vădit mai ales prin preponderenţa mijloacelor contrapunctice asupra celorlalte elemente ale muzicii. George Enescu s-a dezvoltat prin continuitate directă, şi nu prin opoziţie, prin antiteză, faţă de muzica de la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Îmbinînd întreaga moştenire a acestui secol (echilibrul în formă şi gustul pentru polifonie de la ultimele creaţii ale lui Beethoven, sensibilitatea romantică şi construcţia „masivă" de la Brahms, cromatismul de la Wagner, puritatea armoniei şi modalismul de la Fauré, tehnica ciclică de la Franck) cu impulsurile primite din muzica populară

Scanned with OKEN Scanner

(prioritatea melodiei, modalismul la care a ajuns şi prin exemplul lui Fauré şi asimilarea ulterioară a spiritului „rubato"), a parcurs o evoluţie care, deşi sinuoasă, nu s-a manifestat prin crize sau abandonări parţiale ale experienţei muzicale din trecut. Toate aceste elemente au fost asimilate, transfigurate, sublimate, dînd la iveală un nou limbaj muzical, capabil de îmbogăţiri şi dezvoltări nelimitate (dovadă *Simfonia de cameră*, ultima lucrare a compozitorului) şi care reprezintă una din soluţiile majore ale muzicii contemporane din prima jumătate a secolului nostru.

Continuînd consideraţiile asupra limbajului muzical enescian din ultima epocă, să ne oprim acum asupra cîtorva caracteristici ale *armoniei*. La prima vedere, o pagină de George Enescu ne izbeşte printr-o scriitură deosebit de „stufoasă". În realitate însă, acest caracter grafic „stufos" este numai aparent. Armonia nu însumează, în genere, pe verticală un număr mai mare de 3—4 voci reale. Mulţimea instrumentelor care desfăşoară linii melodice paralele este obţinută datorită dublării, prin suprapunere sau etajare, a celor cîteva sunete reale din armonie. Nimic deci din complexitatea unei pagini de Jolivet de pildă, unde armonia totalizează 5—6 sau chiar 9—10 sunete reale, iar contrapunctul suprapune pachete de voci (în polimodalitate) distinct exprimate.

Tot din punct de vedere armonic se poate remarca lipsa acordurilor excesiv de disonante, brutale, incisive. Principiul „anticipării" care determină raporturile intime între diferitele momente ale invenţiei tematice, în scopul, după cum arătăm mai sus, de a realiza treceri cît mai line între aceste momente, are un corespondent şi în armonie. Înlănţuirile acordurilor nu aduc niciodată elemente total neprevăzute. Relaţiile dintre acorduri se supun aceluiaşi principiu al unei continuităţi cît mai firesti, cît mai lipsite de şocuri.

În sfîrşit, între armonie şi contrapunct există condiţionări reciproce. Nici unul dintre aceste elemente nu domină pe celălalt în cazul muzicii lui George Enescu. Deşi compozitorul se numeşte pe sine un „polifonist", nu trebuie să înţelegem prin aceasta că stilul contrapunctic este atît de important în opera lui încît subjugă sau chiar desfiinţează conceptul armonic, situaţie des întîlnită în muzica actuală, mai ales în tendinţele extreme ale neoclasicismului sau dodecafonismului. Particularitatea stilului enescian constă tocmai în crearea unui contrapunct cu totul special, solid sprijinit pe armonie, şi care se subordonează, împreună cu conceptul armonic, interesului melodic. Primatul melodiei asupra tuturor elementelor muzicii este fundamentala caracteristică a limbajului muzical enescian.

Din analiza *Simfoniei de cameră* s-a putut constata existenţa atît a unor teme diatonice (ex. 1), cît şi a unor teme cromatice (ex. 7). Evident, acestor idei muzicale le corespunde şi o armonie adecvată. Dar chiar în cazul unei melodii diatonice (ex. 1) se pot observa numeroase

Scanned with OKEN Scanner

inflexiuni armonice care, producîndu-se pe intervale scurte, dau un sentiment de neprecizie tonală, deşi înlănţuirile se fac după legile cunoscute din armonia cromatică sau enarmonică. Această atmosferă cvasiatonală, realizată prin modulaţia continuă, corespunde „preserialismului" din melodie şi mai ales caracterului „rubato", neprecis, improvizatoric, al expresiei enesciene. Dacă adăugăm acum cele relatate cu privire la ritm în cursul analizei punţii (figuri ritmice obţinute prin divizarea unităţii de măsură şi înlănţuite prin evitarea succesiunii figurilor asemănătoare), ne dăm seama cît de profundă a fost influenţa muzicii populare româneşti asupra sensibilităţii compozitorului. Melodia, armonia, ritmul s-au dezvoltat în conformitate cu spiritul „rubato" din folclor, păstrînd corespondenţe cu acesta chiar şi în cele mai complicate construcţii muzicale.

O altă latură a muzicii lui George Enescu este *tragismul*. În *Simfonia de cameră* întîlnim unele momente întunecate, neliniştite, de mare tensiune (*Adagio* din partea a III-a), însă niciodată sentimentul dramatic nu atinge disperarea, crisparea interioară, iar exteriorizarea lui muzicală nu se face prin strigăte stridente, brutale. Tragismul lui Enescu este de tip clasic. Un anumit echilibru sufletesc se manifestă chiar în clipele cele mai sumbre. Apoi, pe măsură ce sentimentul dramatic este depăşit, totul se limpezeşte, chiar dacă amarul nu se risipeşte pe de-a-ntregul. Astfel ne putem explica faptul pentru care compozitorul a fost atras să compună opera sa *Oedip*, pornind adică de la textul marelui scriitor „clasic" grec.

Dacă încercăm acum o privire de ansamblu asupra limbajului muzical din ultima fază a creaţiei enesciene, vom observa faptul că elementele care compun acest limbaj se pot grupa atît în funcţie de relaţiile contradictorii dintre ele, cît şi în funcţie de corespondenţele, de asemănările lor.

Elementele contradictorii ale limbajului muzical enescian, dar care prin sinteza lor dau unitate şi complexitate stilului compozitorului, sînt:

— *clasicismul* în formă şi *romantismul*, apoi *expresionismul* (colorat foarte special cu elemente lirice, confesionale, intime) în conţinut;

— caracterul improvizatoric la suprafaţă şi construcţia riguroasă în fond;

— ciclicul în construcţia tematică şi primatul melodiei asupra celorlalte elemente ale muzicii (faptul că Enescu este în primul rînd un creator de melodie);

— libertatea invenţiei melodice şi „preserialismul" tematic (derivat din sistemul ciclic dus pînă la ultimele lui consecinţe);

— armonia funcţională, tradiţională şi imprecizia tonală, cvasiatonalitatea;

Scanned with OKEN Scanner

— diatonism (modalism) și cromatism în melodie și armonie ;

— aparența unei scriituri „stufoase" și simplitatea armoniei pe care se sprijină ;

— caracterul „rubato" al muzicii (derivat din parlando-ul rubato popular) și integrarea acestei muzici în măsuri mai mult sau mai puțin fixe.

Caracteristicile de mai sus și altele încă nemenționate vădesc în același timp și unele corespondențe. De pildă instabilitatea tonală (datorită modulației frecvente), asimetria ritmică (accente asimetrice realizate prin variația ritmică specific enesciană, succesiunea figurilor ritmice neasemănătoare), imprecizia continuității distincte a liniilor contrapunctice secundare, caracterul melismatic al melodiei, toate sînt derivate din asimilarea spiritului improvizatoric al sistemului parlando-rubato.

Lipsa caracterului incisiv, violent, excesiv de disonant al armoniei, lipsa marilor contraste (o muzică oarecum uniformă, continuă, și în acest sens antiromantică), existența mișcărilor domoale, încete, asemănătoare molcomului grai moldovenesc, cît și caracterul *rubato* al muzicii sînt în evidentă corelație cu starea de vis, de confesiune, de lirism reținut a expresiei enesciene.

Apoi, între construcția ritmică și cea tematică există un același mod de organizare bazat pe principiul unității în varietate : deducerea întregului material melodic dintr-un număr redus de idei ciclice generatoare, pe plan tematic, și obținerea tuturor combinațiilor ritmice dintr-un număr relativ restrîns de figuri ritmice elementare (divizarea unității de măsură), pe plan ritmic — deci unitate ; crearea unor melodii noi prin transformarea, metamorfozarea nucleelor inițiale, sub aspect tematic, și înlănțuirea figurilor ritmice neasemănătoare, sub aspect ritmic — deci varietate.

De asemenea, lipsa caracterului „magic", „demonic", „primitiv" din muzica lui George Enescu se datorește în special sursei populare a inspirației sale din care a eliminat, poate și dintr-o necunoaștere suficientă sau dintr-o neadaptare la specificul personalității sale, cîntecul vechi, colindul, ritualul, asimilînd însă recitativul instrumental lăutăresc și în genere melodiile grupate în sistemele parlando-rubato și măsurii. Tot aici menționăm și lipsa tragicului crispat și existența unui echilibru așa cum îl întîlnim în tragicul clasic, echilibru care pare a fi caracteristic sufletului românesc.

Limbajul muzical enescian, de o originalitate evidentă, este astfel pus în slujba unei concepții profund umane, a unei muzici care tinde să ne dezvăluie un mesaj cu adînci și grave semnificații.

Scanned with OKEN Scanner

ASPECTE ALE FOLCLORULUI ÎN OPERA LUI GEORGE ENESCU [1]

Aşa cum au subliniat, fără excepţie, toţi cercetătorii creaţiei lui George Enescu, muzica populară românească a jucat un rol fundamental în cristalizarea şi evoluţia stilului enescian. Desigur că, după mărturisirea lui George Enescu însuşi, „folosirea folclorului nu realizează autenticitatea caracterului popular... Compozitorul român va putea să creeze paralel cu muzica populară, dar *prin mijloace absolut personale, lucrări valoroase asemănător caracterizate*" [2] (s.n.). Aceste principii de ordin general se pot aplica şi operei lui George Enescu, ele călăuzind de fapt întreaga sa activitate creatoare.

Într-adevăr, valoarea şi originalitatea creaţiei enesciene, autenticitatea caracterului ei popular nu constau numai în valorificarea folclorului, ci şi în contopirea artistului cu sufletul, viaţa şi aspiraţiile poporului de care aparţine, în exprimarea mesajului său profund uman într-un chip desăvîrşit şi pe o cale absolut personală. Ideile şi sentimentele lui George Enescu erau adînc legate de patria şi de poporul din mijlocul căruia s-a ridicat, şi au rămas astfel pînă în ultima clipă a vieţii sale, în ciuda faptului că anii de ucenicie artistică i-a petrecut în străinătate şi că o mare parte a timpului său a fost consacrată activităţii concertistice, desfăşurate în marile centre de cultură ale lumii. De aici rezultă caracterul românesc al stilului compozitorului, chiar şi pentru acele lucrări în care inspiraţia folclorică nu este explicit exprimată [3], şi tot de aici decurge unitatea întregii sale opere, cu toată devenirea sinuoasă a stilului. Tot-

---

[1] În *Studii şi Cercetări de Istoria Artei.* Bucureşti, Editura Academiei R.P.R., anul VIII, nr. 2, 1961, p. 417—430.

[2] George Enescu, interviu luat de Aurel Broşteanu şi publicat în *Propăşirea*, Ploieşti, nr. 75 din 17 decembrie 1928.

[3] „Chiar dacă noi nu scriem totdeauna în caracter *specific* (s.n.) românesc — afirmă George Enescu — totuşi în bucăţile noastre există ceva care ne deosebeşte de ceilalţi. *Octetul* meu de coarde, pe care mi l-a executat Kneisel, părea tuturor străinilor că vine din est. Kneisel însuşi îmi spunea : Cînd aud acest octet îmi amintesc de România" (cit. după Tudor, Andrei. *Enescu.* Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1958, p. 31).

odată, astfel se explică intensitatea atinsă de elementul folcloric în creaţia enesciană, profunda asimilare a muzicii populare româneşti pe care o dovedeşte această creaţie.

Pentru exprimarea înaltului său mesaj, Enescu a ştiut să-şi creeze mijloace artistice „absolut personale", dar în acelaşi timp să realizeze opere „asemănător caracterizate" muzicii populare. De-a lungul întregii sale cariere, compozitorul s-a folosit rar de citatul folcloric. Cu excepţia *Poemei române* şi a *Rapsodiilor* [4], opere din prima etapă de creaţie, sprijinite pe motive populare autentice, în toate celelalte lucrări, inclusiv în acelea în care materialul muzical este foarte apropiat folclorului, Enescu şi-a inventat temele, fie imitînd melodiile populare, fie — de cele mai multe ori — creînd o muzică ce răspîndeşte aceeaşi atmosferă ca şi muzica populară. În toate cazurile, această creaţie se încadrează în limitele stilului specific enescian şi apare astfel strict personală.

După cum s-a mai remarcat în muzicologia noastră, primele lucrări ale lui George Enescu, şi în special *Poema* şi *Rapsodiile*, reprezintă o continuare pe un plan mult superior a tradiţiilor culturii muzicale româneşti din secolul trecut [5]. Orientarea către folclorul lăutăresc şi chiar unele soluţii de tratare a acestuia atestă influenţa pe care mediul muzical românesc a avut-o asupra începutului activităţii compozitorului. Astfel, cîteva din temele *Rapsodiilor* au fost alese de Enescu din culegerea de melodii populare a lui Gheorghe Dinicu, ideea principală din *Rapsodia a II-a* este considerată o creaţie a lui Alexandru Flechtenmacher [6], iar unele metode de valorificare a folclorului utilizate de Eduard Caudella par să se fi transmis marelui său elev [7] etc. În acelaşi timp, faptul că o parte din melodiile populare ce au stat la baza acestor lucrări aparţin sistemului ritmic divizionar i-a permis compozitorului, după exemplul înaintaşilor muzicii româneşti, să se folosească de procedeele de scriitură ale artei muzicale clasice, create tocmai pe baza şi în limitele acestui sistem ritmic. Armonia şi contrapunctul tradiţional au putut fi adaptate melodiilor populare româneşti, însă la un nivel de

---

[4] Unii cercetători consideră şi tema principală din finalul *Sonatei a III-a pentru pian şi vioară* un citat folcloric. Deşi se aseamănă „jocurilor ursăreşti din nordul Moldovei", această temă pare, mai degrabă, o creaţie a compozitorului în spiritul muzicii noastre populare. De această părere este şi Tudor Ciortea în studiul *Sonata a III-a pentru vioară şi pian*, în *Muzica* nr. 5/1955, p. 42, cît şi compozitorul însuşi (George Enescu, *loc. cit.*), care declară că în ultima sa sonată de vioară a întrevăzut dezvoltarea posibilă pentru viitor: „a cînta în caracterul popular, *fără aservirea la motiv*" (s.n.).

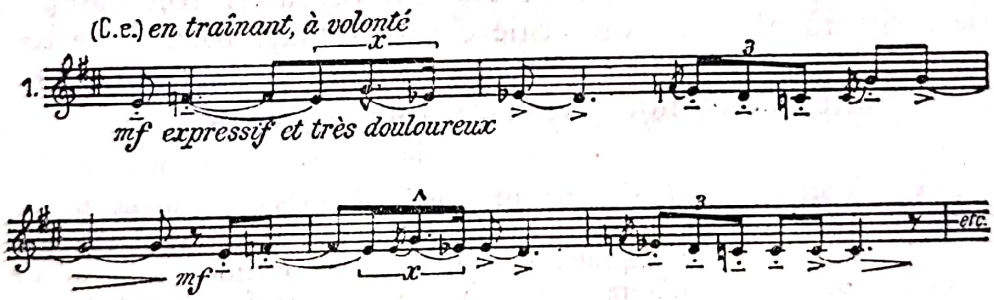
[5] Vancea, Zeno. *Intonaţii muzicale româneşti în muzica lui George Enescu*. În: *Muzica*, nr. 1/1954, p. 5.

[6] Chiriac, Mircea. *Rapsodiile române de George Enescu*. În: *Muzica*, nr. 7/1958, p. 20 şi urm.

[7] Vancea, Zeno. *op. cit.*, p. 5.

măiestrie care a depăşit cu mult toate realizările anterioare. În special sub aspectul formei, Enescu a adus contribuţii care au rămas modele de tratare ale citatului folcloric. Iată ce spune compozitorul : „Se poate amplifica motivul popular într-o singură manieră, aceea a progresiunii dinamice, prin reluarea lui, prin repetarea lui, fără alterări, fără codiţe sau umpluturi... Rapsodiile le-am scris aşa din pur instinct : numai după aceea am căutat să-mi dau seama care era necesitatea ce îmi dictase astfel“ [8].

Încă din această epocă, sursele de inspiraţie folclorică ale lui George Enescu sînt atît melodiile grupate în sistemul ritmic divizionar, cît şi cele aparţinînd sistemului ritmic parlando-rubato. Atracţia către stilul liber-parlando, către „doinirile“ populare, îl diferenţiază pe Enescu de înaintaşii muzicii româneşti, care se limitau numai la folclorul integrat sistemului ritmic divizionar. În acest fel, compozitorul a lărgit aria inspiraţiei populare la un nou domeniu, ce va deveni, cu timpul, dominant pentru întreaga sa creaţie. De asemenea, repertoriul folcloric din *Poemă* şi *Rapsodii* este alcătuit nu numai din melodii instrumentale lăutăreşti, ci şi din melodii cu caracter vocal. Astfel, în timp ce în *Rapsodia I* predomină elementele de joc, temele originale de cîntec fiind contaminate de factura generală a dansului, în *Rapsodia a II-a* predomină melodiile cu caracter vocal, temele originale de joc modificîndu-se în cîntece [9]. Apoi, dacă în *Rapsodia I* se remarcă ritmul „legat“ al dansului, în *Rapsodia a II-a*, cel puţin în tema destinată cornului englez, se manifestă stilul liber-parlando popular. Multe din trăsăturile caracteristice stilului melodic şi ritmic enescian apar în germene în această melodie :



Modul de *do* major-minor, cu treapta a III-a mobilă, în care e scris începutul temei, permite realizarea unui fragment melodic (x) caracterizat prin succesiunea terţă mică — terţă mare, pe care îl vom întîlni, sub cele mai variate aspecte, în aproape toate lucrările lui George Enescu.

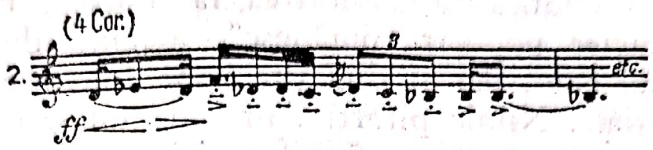
---

[8] Enescu, George, *loc. cit.*

[9] Chiriac, Mircea, *op. cit.*, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

De asemenea, folosirea apogiaturilor, mai ales a acelora care să aibă înălțimea sunetelor anterioare (cum sînt *do becar* din măsura a doua sau *mi becar* din măsura a patra), formează o altă latură caracteristică melodiei enesciene de mai tîrziu. Sub aspect ritmic, încă de pe acum se conturează variația specific enesciană, pe care o regăsim și în lucrările din ultima etapă de creație a compozitorului : alcătuirea unui număr relativ redus de unități ritmice și înlănțuirea lor prin evitarea succesiunii figurilor asemănătoare [10]. Mult mai evident apare acest principiu într-o variație a melodiei din ex. 1, care, depărtîndu-se ritmic [11] de citatul folcloric, se apropie cu atît mai mult de o expresie proprie stilului enescian :



Și sub aspectul interpretării, caracterul „doinit" al temei este accentuat prin indicația rubato : „en traînant, à volonté", care, în operele ulterioare, va deveni de o extremă subtilitate prin notarea minuțioasă a tuturor acelor continue fluctuații de tempo, specific enesciene, cerute de fondul expresiv al muzicii.

Muzica din ex. 1, „o veche doină de caval", a fost calificată drept cea mai frumoasă temă din cele folosite de Enescu în „Rapsodii" [12]. Se pare că datorită acestei doine și a modului în care a fost prezentată, compozitorul a declarat că apreciază mai mult *Rapsodia a II-a*, că o consideră superioară *Rapsodiei I* sub aspectul valorii muzicale. În concluzie, din toate considerațiile de mai sus, putem să afirmăm că expresia melodiilor populare de tipul celei din *Rapsodia a II-a* a impresionat atît de profund sensibilitatea artistului, a corespuns atît de intim propriilor sale aspirații, încît s-a identificat muzicii compozitorului și a determinat către o cale pe deplin personală evoluția stilului său.

---

[10] Vezi studiile noastre : *Cvartetul nr. 2, op. 30, pentru pian și coarde de George Enescu*, în *Muzica*, nr. 3/1957, p. 23 și *Aspecte ale creației enesciene în lumina simfoniei de cameră*, în *Studii muzicologice*, nr. 8/1958, p. 12 — ambele apărute și în volumul de față.

[11] Interesant de subliniat este faptul că Enescu înțelege prin repetarea motivului popular „fără alterări, fără codițe sau umpluturi" (George Enescu, *loc. cit.*) o reluare identică a succesiunii intervalelor, dar nu și o reproducere exactă a duratelor, de unde libertatea variației ritmice. Regăsim aici, în germene, același principiu ciclic de construcție, ce caracterizează întreaga creație a compozitorului, pe care, cu altă ocazie (*Aspecte ale creației enesciene...*, p. 39), l-am denumit ciclism „intervalic".

[12] Chiriac, Mircea, *op. cit.*, p. 25—26.

Scanned with OKEN Scanner

Încă de la primele sale lucrări, Enescu a ştiut să se orienteze către acel domeniu al muzicii populare care a devenit pentru el un fecund şi permanent izvor de inspiraţie : melodiile în ritm liber-parlando. O analiză amănunţită a tuturor lucrărilor compozitorului ar putea dovedi că integrarea în organismul muzicii simfonice a unei asemenea noi substanţe populare a provocat în mod lent transformarea tuturor mijloacelor de expresie tradiţionale. Spre deosebire de înaintaşii muzicii româneşti, Enescu nu a supus inspiraţia folclorică normelor artistice curente în epoca sa. Dimpotrivă, muzica populară i-a dictat modificarea acestor norme, i-a sugerat soluţii inovatoare, l-a determinat să recreeze mijloacele de expresie pentru redarea conţinutului nou cu care se identificase. Fără să recurgă la citat, fără „aservirea la motiv", Enescu a ştiut să compună „în caracter popular românesc", alegînd din cîntecele liber-parlando în primul rînd, dar şi din alte zone folclorice, virtuţi ritmice sau melodice esenţiale. Nimic pitoresc, ornamental sau exterior nu vom întîlni deci în expresia românească a muzicii enesciene. Vom constata însă, pe măsura evoluţiei lente, organice şi continue a stilului compozitorului, înrîurirea structurală pe care cîntecul popular a exercitat-o asupra tuturor elementelor limbajului său muzical.

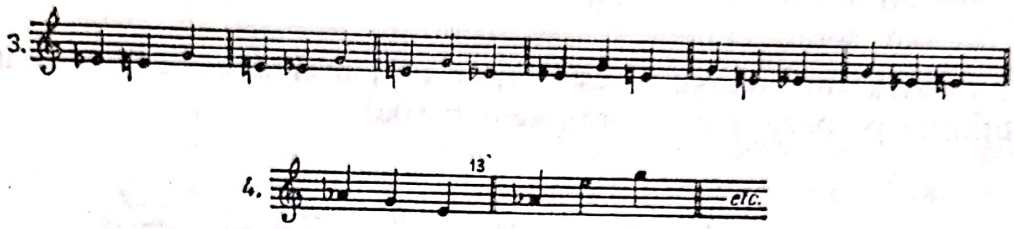
În cele ce urmează, neputînd să urmărim toată complexitatea acestei evoluţii, căreia va trebui să i se dedice mai multe studii speciale, ne propunem să evidenţiem numai cîteva din aspectele încorporării folclorului în muzica lui George Enescu.

Rezultatul cel mai direct şi mai plin de consecinţe al inspiraţiei din monodia populară constă în importanţa primordială pe care Enescu o acordă melodiei. În unele creaţii ale compozitorului, melodia ajunge nu numai să subordoneze, dar chiar să modifice toate componentele limbajului muzical, în funcţie de caracteristicile ei principale. Care sînt însă aceste caracteristici, privind evoluţia stilului melodic enescian ?

Sub aspectul structural, temele lui Enescu prezintă o mare varietate. În prima etapă de creaţie se remarcă melodii scrise în diatonismul şi cromatismul tradiţional, în modurile populare diatonice (heptatonice) şi, într-o mai mică măsură, în diferite moduri sau fragmente modale cromatice. Cu timpul însă, domeniul cromaticului capătă o importanţă tot mai mare, prin abordarea unui modalism derivat din cîntecul popular, care eliberează compozitorul de influenţele stilului cromatic wagnerian, prezente la începutul carierei sale. Pentru prima dată acest modalism va fi generalizat în *Sonata a III-a pentru pian şi vioară*, unde Enescu introduce şi scări infracromatice, bazate pe sferturi de ton. Compozitorul va continua apoi să-şi îmbogăţească necontenit paleta culorilor modale, obţinute prin interpretări personale ale scărilor întîlnite în folclor, accentuînd fie pe cele diatonice, fie pe cele cromatice, fie echilibrîndu-le, conform necesităţilor cerute de conţinutul expresiv al operei.

Scanned with OKEN Scanner

Un caz deosebit de semnificativ este rolul pe care îl are în opera lui George Enescu fragmentul modal de trei sunete remarcat în melodia populară din *Rapsodia a II-a* (x, ex. 1). Această entitate modală permite cele mai variate intonații, după cum se modifică ordinea celor trei sunete constitutive :

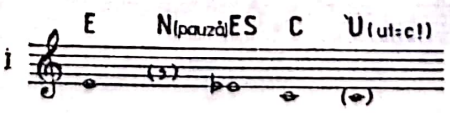


Sînt arătate toate combinațiile melodice ce se pot realiza cu tricordul *x*. În ex. 4 se inversează prima variantă din ex. 3, indicîndu-se începutul unor combinații în care două din sunete sînt plasate la octavă. În acest fel, dacă în afara permutărilor și transpozițiilor se mai adaugă prin repetare unul sau mai multe sunete ale tricordului, se poate obține un mare număr de intonații melodice distincte.

Fragmentul modal amintit este deosebit de frecvent în cîntecele noastre populare cu structură cromatică și în special în melodiile integrate sistemului ritmic parlando-rubato. Îl întîlnim în modurile cu una sau mai multe secunde mărite, care se presupune că își au originea în muzica orientală perso-arabă [14]. În unele cazuri, tinde să se emancipeze din scara cromatică a melodiei, căpătînd de-a lungul unei secțiuni valoarea unui mod propriu. Iată un exemplu [15] :

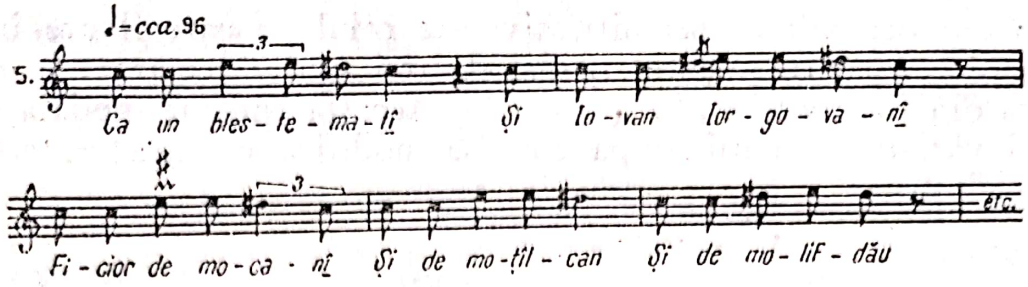
---

[13] Notă din 1979 : Într-o emisiune T.V. — relatată de Ada Brumaru în *Sinteze*, București, Editura Eminescu, 1976, p. 157 —, arătam, ca o curiozitate, posibilitatea de a pune în corespondență o transpoziție a acestui fragment de 3 sunete cu transcrierea pe portativ a numele ENESCU în baza terminologiei muzicale germane, fragmentul căpătînd astfel aspectul unei iscăliturii sau embleme :

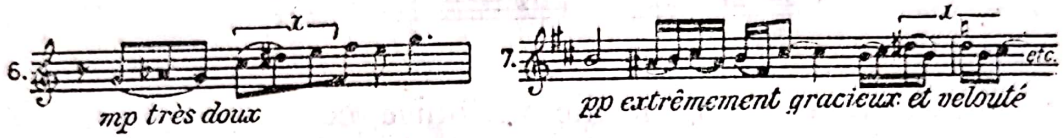


[14] Comișel, Emilia. *Curs de folclor*, Conservatorul „C. Porumbescu", București, 1955—1956, p. 98 ; Ciobanu, Gheorghe. *Gama tigănească*. În : *Revista de folclor*, nr. 1—2/1959, p. 142 etc.

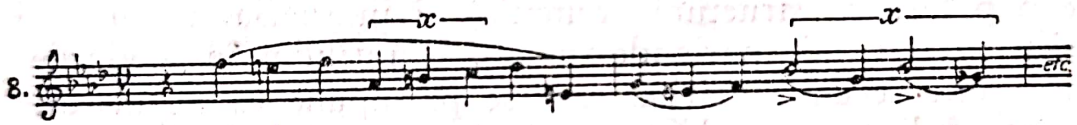
[15] *Vechi cîntece de viteji*. București, ESPLA, 1956, fragment din balada *Iorgu Iorgovan*, p. 34.



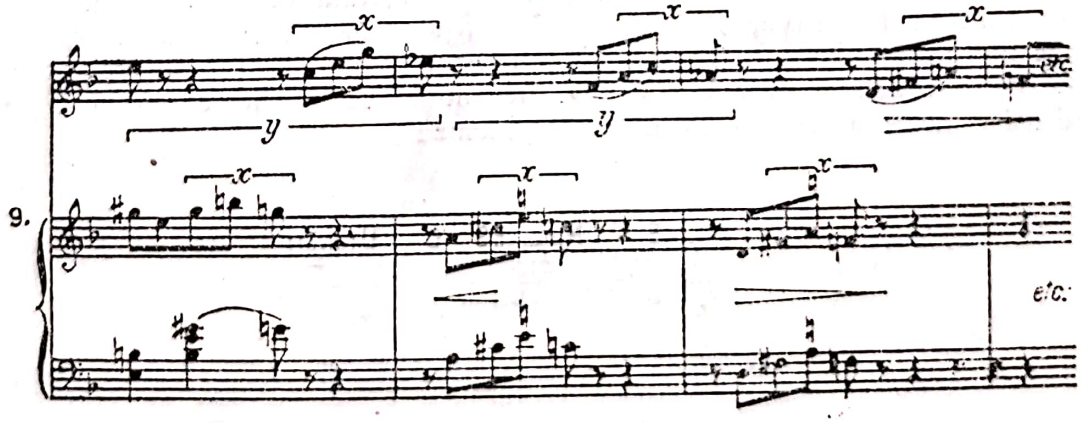
În muzica lui George Enescu apar cele mai diverse intonaţii melodice obţinute pe baza acestui fragment modal :



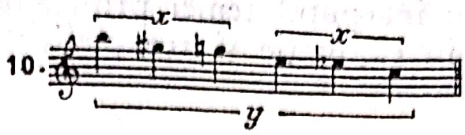
Exemplele 6 şi 7 reproduc teme din prima parte a *Octetului* (1900) : intonaţia *x* se integrează cu naturaleţe liniei melodice tonale. Acelaşi lucru se constată şi în ex. 8, extras din tema iniţială a *Sonatei a II-a pentru vioară şi pian* (1899) :



Aparţinînd tot *Sonatei a II-a*, fragmentul reprodus în ex. 9 ne dezvăluie un substrat modal mai complex :



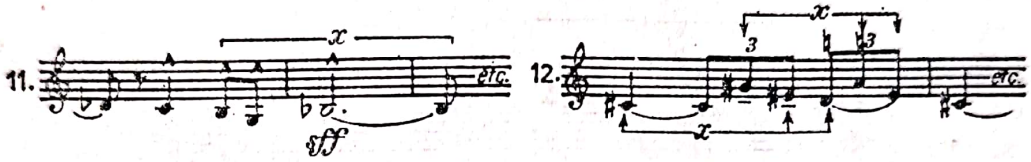
Alăturînd două tricorduri *x*, se obţine un mod simetric (simetrie intercalară) de şase sunete (*y*, ex. 10), cu transpoziţie limitată bazat pe succesiunea de terţă mică — secundă mică :



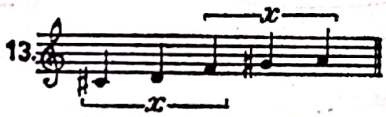
În cea de a doua măsură a ex. 9, se constată o transpoziție la cvinta perfectă inferioară a acestui nou mod.

Astfel, încă din 1899 [16], Enescu intuiește, cu mult înainte de Messiaen și chiar de Bartók, posibilitatea construirii unor moduri care să conțină inedite potențe expresive, plecînd de la interpretarea creatoare a unor intonații populare caracteristice.

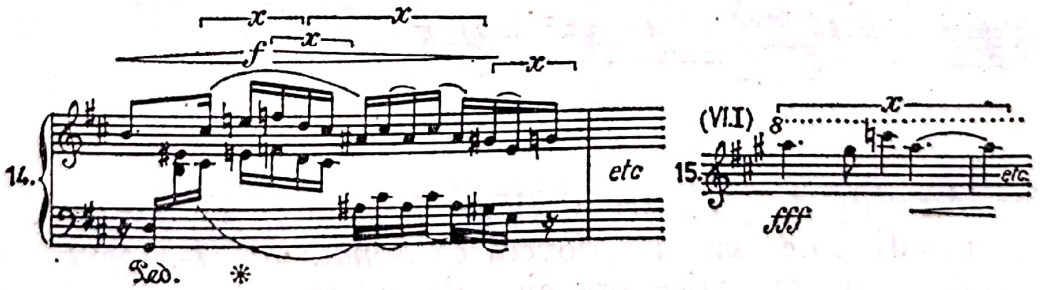
Preludiul la unison din *Suita I, op. 9* (1903), deși e sprijinit cu precădere pe diatonism, oferă de asemenea exemple de folosire a fragmentului modal tricordic :



În ex. 12, se observă chiar crearea unui alt mod simetric (simetrie mediană), alăturînd pe baza unui sunet comun două tricorduri *x* :



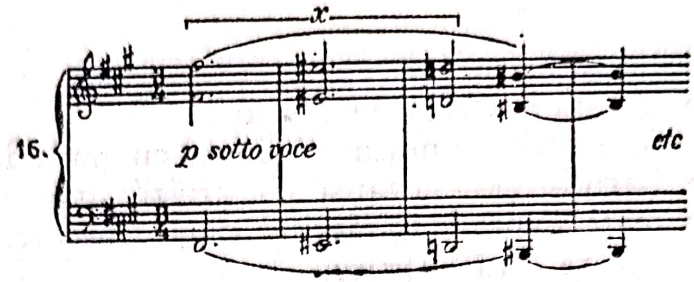
În continuare, înfățișăm un fragment al *Pavanei* din *Suita op. 10* (1903) și o celulă tematică din partea I a *Simfoniei a II-a* :



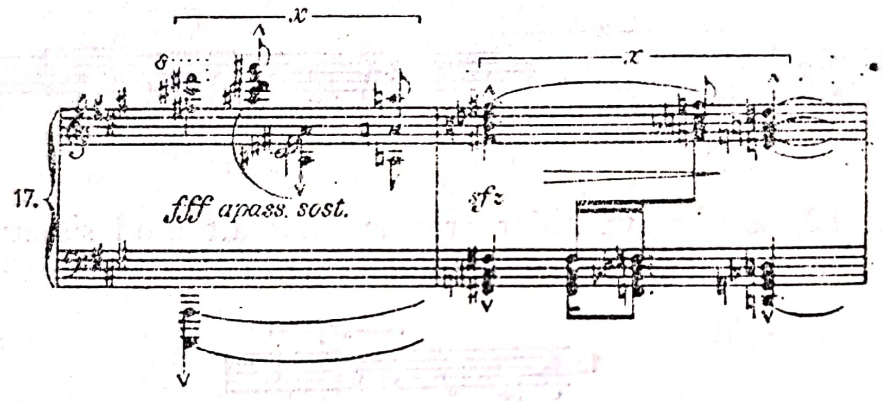
[16] În legătură cu *Sonata a II-a pentru vioară* și *Octetul de coarde*, Enescu a mărturisit că pe cînd lucra la aceste opere a simțit „o rapidă evoluție" și a devenit „el însuși". Declarațiile compozitorului, întru totul corespunzătoare realității, sînt confirmate și de considerațiile noastre asupra stilului modal enescian.

Scanned with OKEN Scanner

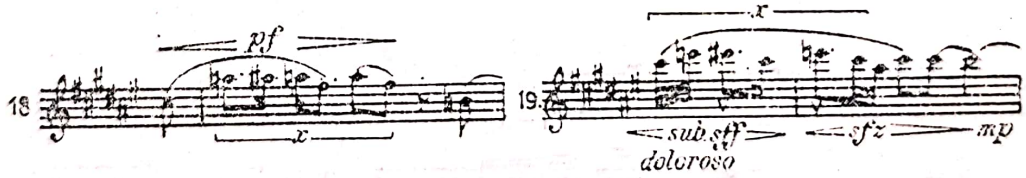
Ex. 16 și 17 redau începutul temei principale din *Sonata I pentru pian* (1924), respectiv în expoziție și reexpoziție. La reluarea ideii ini-



țiale se produce însă, corespunzător culminației dinamice și îmbogățirii armonice, o amplificare melodică (adăugarea unei celule *x*), ajungîndu-se

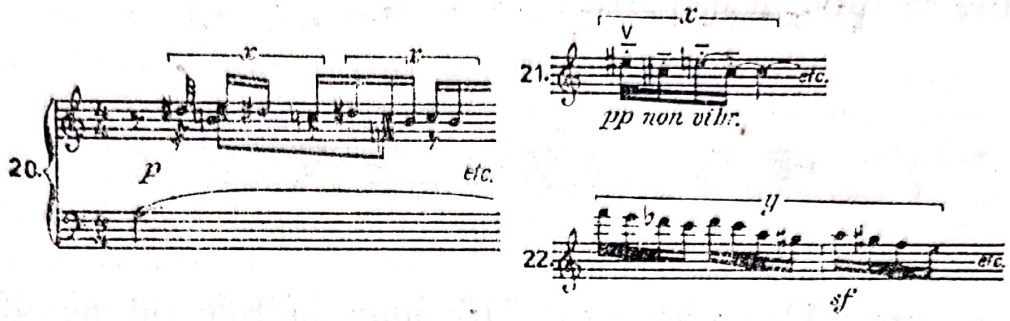


la o transpoziție eliptică de un sunet al modului din ex. 10. Următoarele două exemple aparțin finalului aceleași sonate :



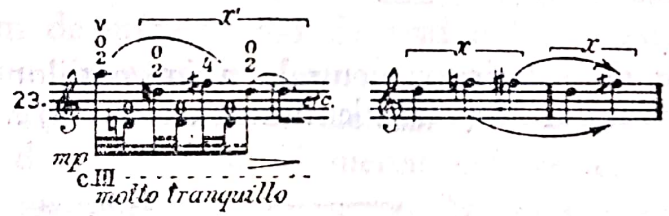
Considerațiile de pînă acum, chiar limitate la un aspect de ordin modal, sînt suficiente pentru a dovedi că *Sonata a III-a pentru pian și vioară* (1926) nu contrazice organica dezvoltare a compozitorului, nu modifică brusc sau transformă radical orientarea stilului său. Dimoptrivă, în ultima sa sonată de vioară Enescu generalizează sub aspect modal trăsături de stil ce apar cu 27 de ani înainte, încă în *Sonata a II-a de vioară*. Astfel, scări cromatice cu secunde mărite, intonații melodice

bazate pe tricordul *x* constituie structura acestei lucrări, pe care Enescu a denumit-o în mod semnificativ *Sonata a III-a „în caracter popular românesc"*. Iată cîteva din numeroasele exemple ce ar putea fi reproduse :

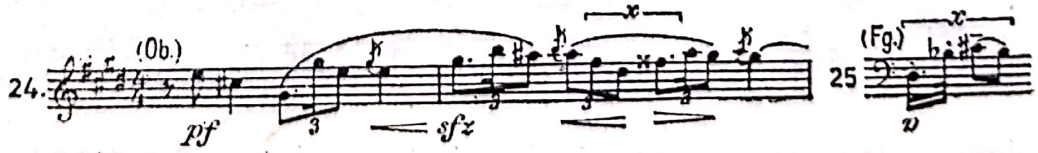


În afara intervalelor obişnuite, în ultima sonată de vioară se întîlnesc şi microintervale, care lărgesc domeniul cromaticului dincolo de limitele sistemului temperat tradiţional. Încorporînd sferturile de ton într-o operă de însemnătatea *Sonatei a III-a,* Enescu demonstrează ce sursă inepuizabilă de sugestii creatoare este muzica populară, în universul căreia intonaţiile netemperate sînt mijloace frecvente de expresie.

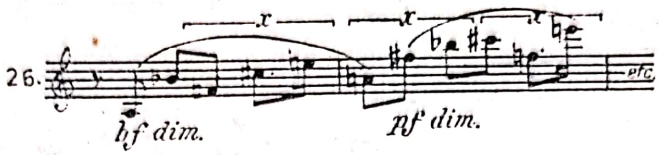
De cele mai multe ori Enescu foloseşte sferturile de ton sub forma notelor de schimb sau de trecere, deci sub forma intensificării sensibilelor :



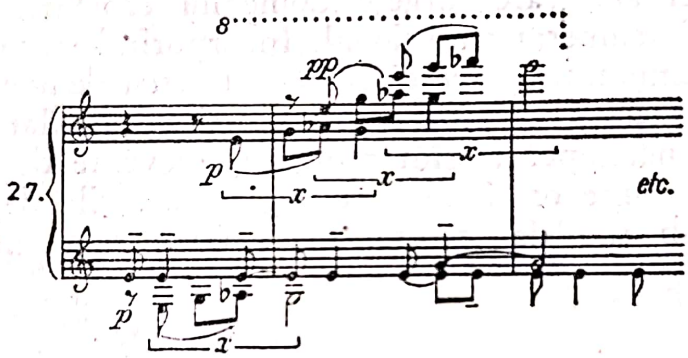
Uneori însă uzează şi de intervale netemperate mai mari. Pentru acest ultim caz, ex. 23 este caracteristic : nota superioară a intervalului *re becar — fa semi-diez* se plasează exact între terţa mică şi terţa mare a notei lui inferioare, contopind sunetele care alcătuiau secunda mică în tricordul *x*. Utilizarea în acest fel a microintervalelor are o evidentă funcţie structurală, care se integrează pe deplin stilului modal enescian din domeniul temperat.



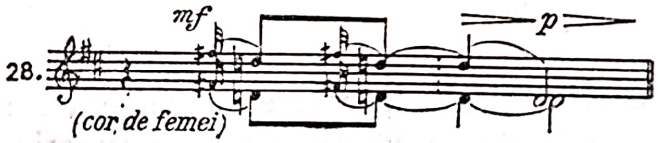
Deosebit de frecvent apare fragmentul modal tricordic în opera *Oedip* (1932). Dacă în ex. 24 este încorporat unei curbe melodice cu caracter tonal, în ex. 25 (vezi relaţia cu ex. 4, măsura a doua) se prezintă sub forma unei idei de sine stătătoare, care devine unul din cele trei leitmotive constitutive ale operei :



Iată, spre pildă, rolul acestui leitmotiv în conturul melodic din ex. 26, sau în imitaţiile din ex. 27. Asemenea *Sonatei a III-a, Oedip*

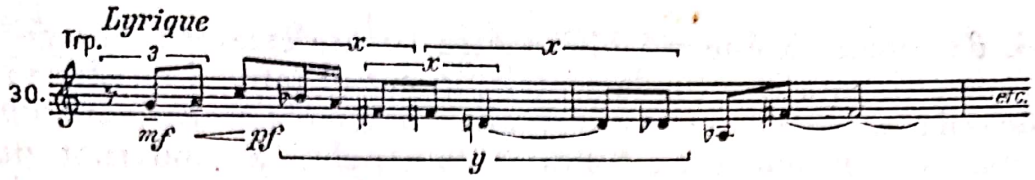


oferă şi exemple de folosire structurală a intonaţiilor netemperate, aşa cum reiese din exemplul 28 (vezi identitatea cu ex. 23) :



Lucrările din ultima etapă de creaţie a lui George Enescu prezintă de asemenea numeroase exemple de folosire a fragmentului modal tricordic. Astfel sînt : tema secundă din prima parte a *Cvartetului nr. 2, op. 30, pentru pian şi coarde* (1945) :

sau melopeea destinată trompetei din *Simfonia de cameră* (1954) :



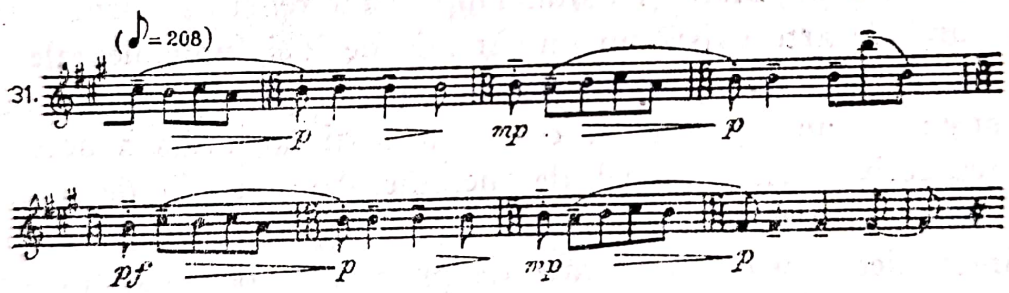
La capătul acestei analize, se impune o importantă concluzie. Particularitatea modală pe care am urmărit-o în toate etapele de creaţie ale lui George Enescu, şi care, izvorînd din cîntecul popular, are o funcţie expresivă mereu diferită nu numai de la o lucrare la alta, ci şi în cadrul aceleaşi lucrări, demonstrează unitatea şi varietatea întregii opere a compozitorului. De aici rezultă falsitatea ideii de a despărţi net lucrările lui Enescu scrise într-un evident caracter popular de cele în care acest caracter se exprimă mai puţin direct. Desigur, se poate clasifica creaţia compozitorului în lucrări cu o inspiraţie explicit folclorică, bazate sau nu pe citat, şi în lucrări cu o expresie populară implicită, dar tocmai o asemenea clasificare nu neagă, ci presupune legăturile intime dintre aceste două categorii de lucrări. Sub aspect modal, s-a putut constata o permanenţă structurală a cărei sursă este cîntecul popular şi care înmănunchează într-un tot întreaga creaţie a compozitorului. Opera lui George Enescu confirmă deci principiul „makam", observat de Szabolcsi Bence în muzica populară şi cultă. După cum remarcă muzicologul maghiar, în ambele arte există un număr mic de idei fundamentale, dar, în schimb, un extrem de mare număr de variaţii pe aceste idei. Szabolcsi Bence scrie: „... un mare artist cizelează o viaţă întreagă aceeaşi temă aleasă, respectiv acelaşi model de melodie. Se apropie de aceasta din diferite părţi, îi descoperă sensuri mereu noi, se contopeşte într-atîta cu ea, încît ideea melodică filtrată de propria sa personalitate devine o imagine caracteristică pentru întreaga sa artă. În acest fel, un motiv de cîteva note, cîte o notă muzicală au însoţit pînă la sfîrşit viaţa lui Mozart, Beethoven sau chiar Bartók" — şi, adăugăm noi, a lui Enescu —, „pentru ca să fulgere în faţa lor mereu, cu sensuri noi, în momentele marilor cotituri din viaţa lor. (Să ne gîndim numai la «cartea de vizită» de patru note a lui Mozart care l-a însoţit din copilărie pînă la ultima sa lucrare.) Nu numai arta unei epoci sau a unui popor poate avea în acest fel o unitate tematică, ci şi dezvoltarea personală a artistului. În legătură cu cele de mai sus, Oscar Dincser se referă în acelaşi timp şi la pictorii din Siena ; apoi în ceea ce priveşte pictura, am putea cita poate pe Rafael, Watteau, sau Cézanne, dar într-un sens mai profund, desigur, am putea urmări predominarea ideii centrale şi realizarea sa din ce în ce mai limpede în viaţa şi creaţia fiecărui artist mare. (S-a spus despre

Scanned with OKEN Scanner

filosofi, dar poate că este valabilă pentru fiecare creator : cu toţii facem variaţii pe o singură idee fundamentală, în cursul întregii noastre vieţi" [17].

Melodia enesciană prezintă şi alte caracteristici derivate din cîntecul popular, precum sînt : folosirea subtonului, a modurilor naturale sau altor moduri cromatice decît cele exemplificate, a ornamentelor etc. De asemenea, sub aspect ritmic, încă din *Rapsodia a II-a* constatam prezenţa sistemului parlando-rubato, alături de sistemul tradiţional divizionar. Cu timpul, ritmul liber a căpătat însă o importanţă atît de mare, încît în *Sonata a III-a pentru pian şi vioară* compozitorul a generalizat nu numai modurile cromatice de proveniență folclorică, ci şi sistemul ritmic parlando-rubato. Astfel, Enescu a devenit unul din primii şi din cei mai de seamă reprezentanţi ai încorporării spiritului liber-parlando popular în arta europeană cultă.

S-ar părea că din nesfîrşitul tezaur folcloric compozitorul s-a oprit numai asupra melodiilor instrumentale lăutăreşti şi a cîntecelor ornamentate. Dacă parcurgem însă prima sonată de pian, scrisă la numai doi ani înaintea *Sonatei a III-a de vioară*, şi care prezintă, după cum am arătat parţial, numeroase asemănări de limbaj cu aceasta din urmă, sîntem surprinşi de apariţia unei teme scrise în ritmul *giusto-silabic-bicron*, plasată către sfîrşitul primei părţi a lucrării :



Această temă, tipică pentru sistemul *parlando-giusto* şi întîlnită într-o epocă în care compozitorul era preocupat să generalizeze ritmul *parlando-rubato*, e de natură să modifice radical părerea că Enescu nu a cunoscut, din cauza multiplelor lui activităţi artistice, zona arhaică (rituală) a folclorului ţărănesc. Totodată însă, faptul că în *Sonata I de pian* locul ocupat de ritmul giusto este relativ redus în raport cu cel ocupat de ritmul rubato şi că în următoarea lucrare, *Sonata a III-a de vioară*, a fost generalizat spiritul liber-parlando ne obligă să tragem concluzia că nu din necunoaştere, ci din necesitate lăuntrică s-a apropiat

---

[17] Szabolcsi, Bence. *Principiul makam în muzica populară şi cultă.* În : *Muzica*, nr. 11/1956, p. 14.

Enescu în special de melodiile populare grupate în sistemul ritmic parlando-rubato.

În ultima etapă de creaţie, compozitorul a acordat un loc mai important elementelor *giusto*. De pildă, *Sonata a III-a pentru pian* (1934), *Suita „Impresii din copilărie"* (1940), *Simfonia de cameră* (1954) etc. oferă exemple de teme concepute în spiritul colindei. Însă echilibrul realizat între ritmul „liber" şi cel „legat" a fost obţinut de compozitor prin integrarea elementelor giusto în acea expresie rubato, fundamentală artei enesciene, care marchează unicitatea şi originalitatea acesteia.

Sinteza unor genuri folclorice atît de opuse, atinsă de George Enescu în ultimele sale lucrări, corespunde înaltului ideal artistic urmărit şi de Béla Bartók şi pe care marele compozitor maghiar l-a constatat desăvîrşit realizat în opera lui J. S. Bach : cuprinderea atît a stilului „melodic" (în ritm „liber"), cît şi celui „ritmic" (în ritm „legat") [18].

Din cele de mai sus rezultă că Enescu nu s-a folosit de materialul folcloric sub o formă „pasivă", „ilustrativă". Chiar şi în operele bazate pe citat şi cu atît mai mult în celelalte lucrări, compozitorul a prelucrat „activ" elementele structurale din monodia populară, creînd noi formaţii melodice sau ritmice, sintetizînd surse folclorice dintre cele mai diferite. De aceea, procedeele de înveşmîntare armonică şi contrapunctică nu au putut fi preluate direct de Enescu din marea tradiţie simfonică, pentru motivul că acestea fuseseră create în vederea unui alt tip de melodie decît era tipul melodic enescian. Mijloacele de expresie se cereau deci recreate pe măsura structurii modale şi ritmice a noii melodii, derivate din asimilarea unor particularităţi ale muzicii noastre populare. Dar, prin retopirea şi remodelarea mijloacelor de expresie, compozitorul nu a rupt legăturile cu arta tradiţională clasică, ci dimpotrivă, a continuat-o şi a dezvoltat-o creator. Începînd cu *Sonata a II-a pentru vioară şi pian* şi ca urmare a asimilării celor două mari surse care au profilat creaţia enesciană : pe de o parte folclorul (din care a ales în special melodiile liber-parlando), pe de altă parte arta unora din creatorii simfonismului occidental (Brahms, Wagner, Franck, Fauré etc.), stilul specific enescian se conturează tot mai mult prin soluţiile cu totul personale pe care compozitorul le dă sintezei dintre străvechea tradiţie a cîntecului popular românesc şi tradiţia muzicală europeană cultă. Această sinteză, realizată la un nivel desăvîrşit de măiestrie artistică şi capabilă astfel să exprime acel înalt mesaj uman pe care îl conţine arta enesciană, a contribuit atît la cea dintîi ridicare a muzicii culte româneşti la un prestigiu de interes internaţional, cît şi la dezvoltarea artei muzicale europene, căreia Enescu

[18] Szabolcsi, Bence. *Bartók : Sa vie et son oeuvre*. Budapesta, 1956, scrisoare adresată de Bartók revistei *The Music News* din Chicago.

Scanned with OKEN Scanner

i-a găsit una din căile majore de evoluție apărute în prima jumătate a secolului nostru. Parafrazîndu-l pe Bartók care vorbea despre Kodaly, se poate afirma că marea artă a lui Enescu n-ar fi putut lua naștere fără muzica populară, dar, nu e mai puțin adevărat, nici fără un Enescu. Astfel se verifică reflecțiile atît de profunde ale lui Béla Bartók despre rolul folclorului în creația majoră cultă :

„Muzica populară are un rol și o însemnătate uriașă — ce nu pot fi înlocuite cu nimic altceva — în special în țările în care abia dacă există alte tradiții muzicale sau, în cazul cînd există, sînt foarte puține și cu totul neînsemnate. Astfel de stări există în cele mai multe țări din Europa răsăriteană și de sud..." [19].

---

[19] Bartók, Béla. *Insemnări asupra cîntecului popular.* București, ESPLA, 1956, p. 27.

CVARTETUL DE COARDE OP. 22, Nr. 2 DE GEORGE ENESCU[1]

Penultima lucrare a lui George Enescu, *Cvartetul de coarde op. 22, nr. 2*, a fost terminat la 30 ianuarie 1951 și dedicat Elizabethei Shurtleff-Coolige. Poetica, rezolvările tematice, stilul — și nu numai data compunerii — fac ca această operă să se încadreze pe deplin între *Uvertura de concert „în caracter popular românesc"* și *Simfonia de cameră*, marcînd încă o dată continuitatea organică a evoluției creației enesciene.

Într-adevăr, există în *Cvartetul nr. 2* o experiență gravă și rafinată, interiorizată și reținută, pe alocuri tragică, asemănătoare celei din *Simfonia de cameră*, și, în același timp, o expresie simplă și ingenuă, directă și exuberantă, de o evidentă înrudire cu cea a dansurilor populare românești, ca în *Uvertura de concert*.

În acest sens s-a subliniat că opoziția dintre cele două sfere de expresie amintite este excepțional de pregnantă în *Cvartetul nr. 2*: primele două mișcări se desfășoară sub semnul meditației și reveriei, iar ultimele două, sub cel al izbucnirii de neașteptată vitalitate populară.

O asemenea evoluție și rezolvare a dramaturgiei de-a lungul celor patru părți ale *Cvartetului nr. 2* apropie creația lui Enescu de unele lucrări tîrzii ale lui Béla Bartók. Ca și pentru marele compozitor maghiar, forța vitală a dansului folcloric — folosit stilizat și de asemenea în mișcările finale — reprezintă pentru Enescu un mijloc de înseninare, de depășire a deznădejdii, de înfrîngere a tragicului. Mai mult, evidențierea deosebit de accentuată a acestei estetici în *Cvartetul nr. 2*, estetică prezentă mai mult sau mai puțin explicit și în lucrările anterioare, poate fi pusă, ca și în cazul lui Bartók, în legătură cu biografia ultimilor ani de viață. Enescu se afla în timpul compunerii *Cvartetului nr. 2* departe de țară, manifestîndu-și dorința de a reveni în România. E firesc deci ca această aspirație, rămasă neîmplinită, să accentueze, în operele la care lucra, cîteva din trăsăturile stilistice direct alimentate din marea tradiție folclorică a poporului din care făcea parte.

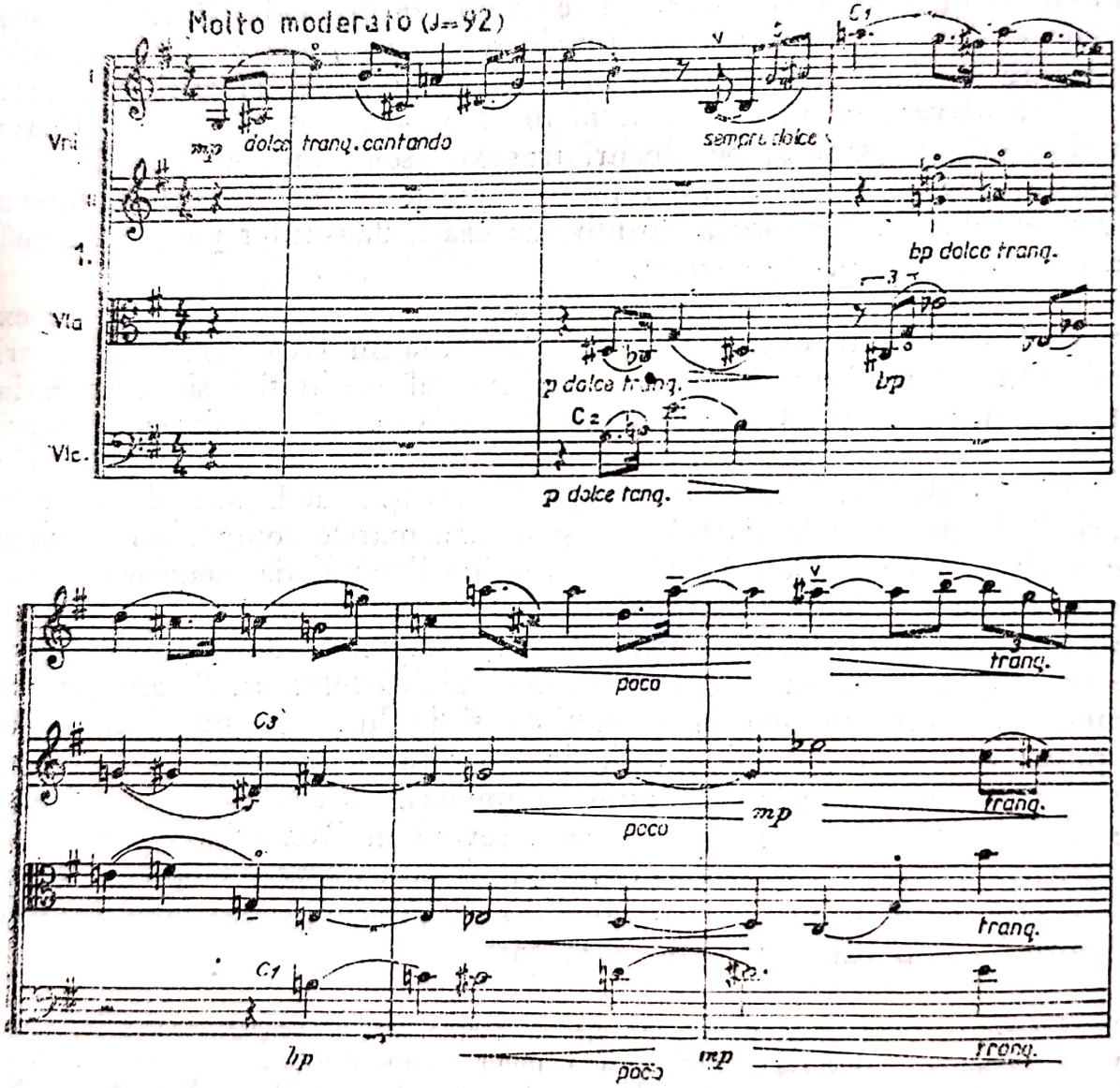
---

[1] Scris în 1963 și aflat în: Niculescu, Ștefan. *Studii despre creația lui George Enescu*, manuscris. București, Biblioteca Uniunii compozitorilor, inventar nr. 16413, 1967; editat în: *George Enescu, Monografie*. București, Editura Academiei R.S.R., 1971, p. 1087 — 1100.

Scanned with OKEN Scanner

În *Cvartetul de coarde nr. 2,* ca în celelalte lucrări reprezentative ale lui George Enescu, forma este rezultatul evoluției temelor principale, a contextului în care sînt plasate și pe care îl determină, precum și a raporturilor dintre ele. O asemenea importanță acordată tematismului permite, în cadrul restrîns al expunerii de față, analiza *Cvartetului de coarde nr. 2* sub forma cercetării în special a evoluției tematice.

În legătură cu aceasta, Myriam Marbé sublinia că, de-a lungul celor patru părți ale lucrării, tematica este identică sau foarte înrudită. „Reluarea temelor se face într-un mod creator, printr-un proces de transformare, în care conflictul diatonico-cromatic joacă un mare rol“ [2]. Iar acest conflict apare uneori „sintetizat într-o singură linie melodică“ [3]. Un exemplu este tema de debut a lucrării :



[2] Marbé, Myriam. *Cvartetul de coarde nr. 2 de George Enescu.* În : *Muzica,* București, nr. 8, 1961, p. 20.

[3] Ibidem.

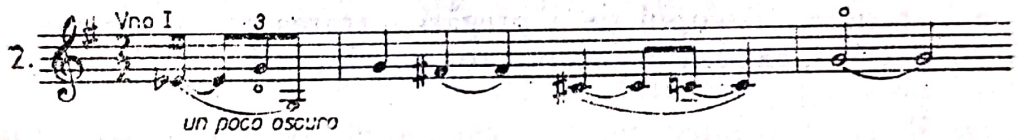
Conturul melodic apelează, pe lîngă sunetele constitutive ale tonalităţii precizate (*sol* major), la numeroase apogiaturi ; se discerne, totodată, tratarea instrumentală a melodiei, „spaţializarea" sunetelor la intervale mari, dispoziţie tot mai frecventă în ultima etapă a creaţiei enesciene.

Asemenea tipuri tematice, care încorporează numeroase elemente cromatice într-o constituţie iniţial diatonică, sînt, la Enescu, asimetrice, evită repetările tradiţionale (la nivelul motivelor sau frazelor), se dezvoltă prin alăturarea celulelor (identice, înrudite sau inedite) ca într-un mozaic ; ele sînt veritabile „melodii infinite", acoperind suprafeţe întinse ale formei.

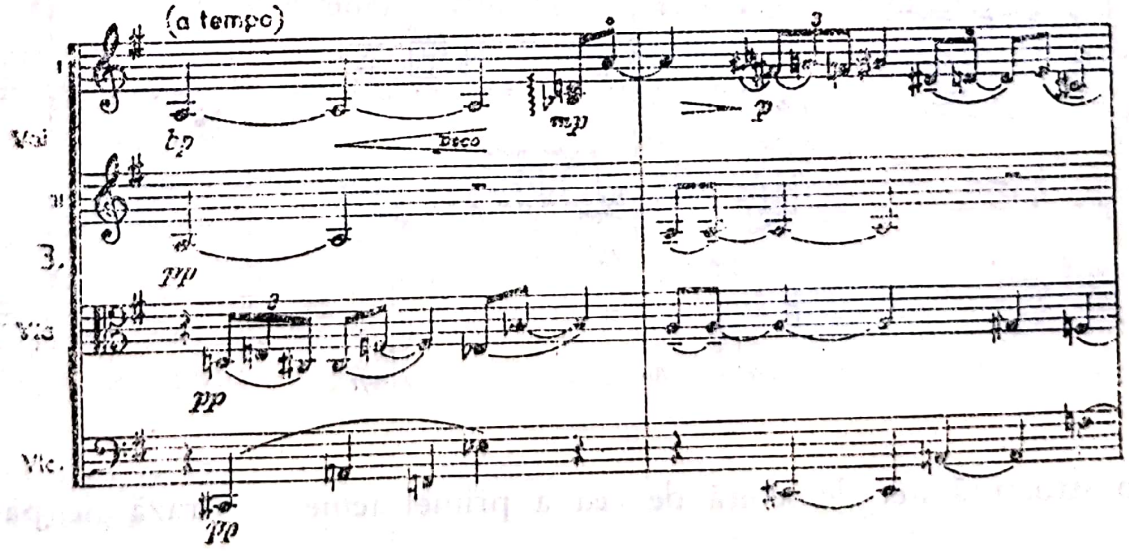
Astfel, linia melodică din ex. 1, cu funcţie de temă principală în prima parte a cvartetului, scrisă în formă de sonată, nu-şi întrerupe amplul ei flux cantabil decît la începutul secţiunii următoare, cu rol de punte.

A doua secţiune a mişcării — tranziţia — adînceşte caracterul meditativ al primei secţiuni, accentuînd cromatizarea.

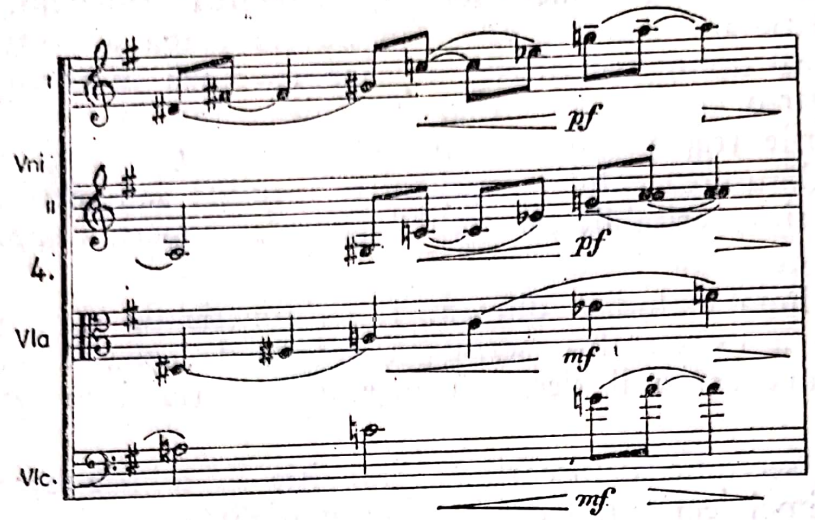
Pe o pedală (*sol*), vioara I intonează începutul amplei teme a punţii :



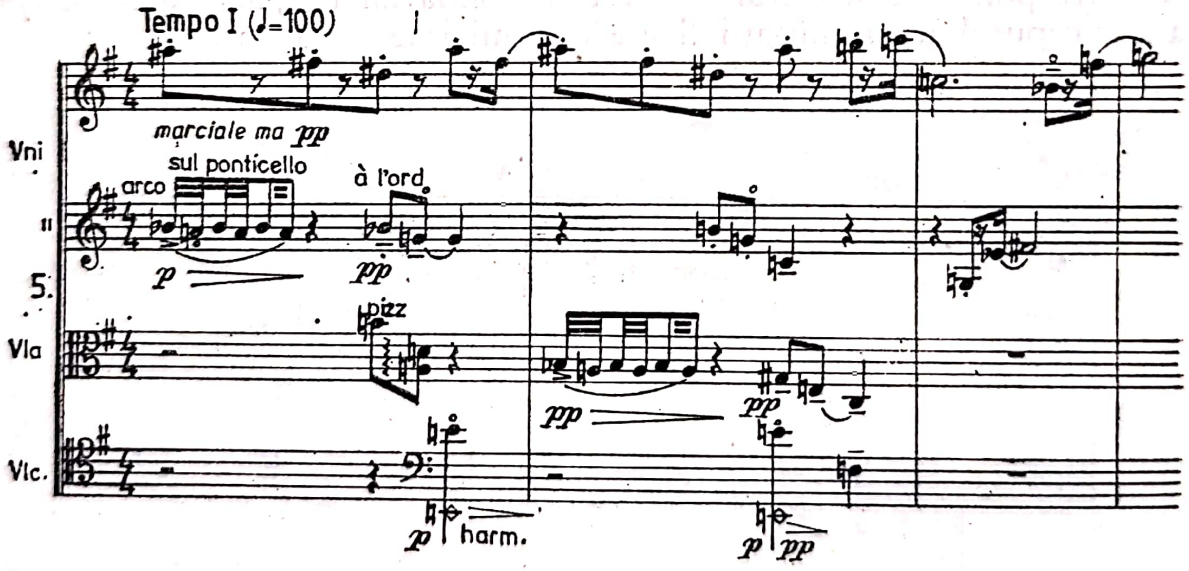
Caracterul static al acestui început se modifică treptat într-o deplină mobilitate şi individualizare a vocilor. Procedeul : o îmbinare neîngrădită între polifonie şi eterofonie. Iată de pildă un fragment unde se constată începutul unor imitaţii libere de linii intens cromatizate :



iar mai jos un moment tipic de eterofonie enesciană :



Expansiunea către o culminaţie la care tinde acest proces de dinamizare se întrerupe cu scopul de a pregăti intrarea temei secunde (prima suprafaţă). Aceasta, expusă la început tot de vioara I :



are o structură net deosebită de cea a primei teme : o frază de patru

Scanned with OKEN Scanner

măsuri care se reia liber în patru secvențe (pe centrii *re diez, la, do* și *fa diez*, alcătuind un acord de septimă micșorată).

La asimetria, evoluția continuă, reînnoirea neîntreruptă a elementelor primei teme se opune deci simetria, evoluția periodică, revenirea constantă a acelorași elemente în tema a doua. Această diferențiere morfologică este explicată de Myriam Marbé prin preponderența diatonismului sau cromatismului în structura ideilor muzicale: „melodiile în care elementul diatonic e preponderent evoluează în special prin progresii motivice" [4] (tema a doua), iar „melodiile de tip cromatic se autogenerează" [5] (tema întîi).

Astfel, ideea a doua debutează într-o tonalitate bine precizată (*re diez minor*); trisonul coborîtor (ex. 5) e diatonic și o apropie de o temă similară din *Simfonia de cameră*. Ulterior însă, fraza părăsește centrul tonal afirmat; elemente cromatice își fac apariția la vocile secundare, cel de la vioara a II-a (ex. 5, măsura 41) reproducînd aproape neschimbat un leitmotiv cromatic din *Oedip*. În plus, privind prima suprafață a temei în ansamblu, cele patru apariții ale frazei pe centre diferite (sunetele acordului de septimă micșorată) nu impun nici unul dintre aceste centre. De aici, fluctuația tonală constantă cu toate elementele diatonice încorporate. Toate acestea apropie tema a doua de tema întîi, plasînd contrastul arhitectural dintre ele pe planul unei diferențieri de nuanțe care, deși net delimitate, aparțin totuși unei singure culori. Adevărata schimbare de perspectivă e rezervată pentru mai tîrziu, odată cu trecerea la mișcările finale. De aceea, tema de debut a părții a IV-a se plasează, poetic vorbind, la antipodul temelor din prima parte. Reîntîlnim deci și în *Cvartetul de coarde nr. 2* un procedeu tipic enescian: integrarea mișcărilor unei forme ciclice într-o unitate dramaturgică de ansamblu; fiecare dintre părți, luată separat, nu epuizează o materie muzicală dată, nu încheie un proces izolat, nu se constituie într-o unitate independentă; dimpotrivă, ideile muzicale se continuă de la o parte la alta, se metamorfozează progresiv, se dezvăluie deplin numai la sfîrșitul întregii lucrări. Momentele, secțiunile, părțile devin deci articulații ale unei ample dramaturgii care le unifică.

O a doua suprafață a temei secunde se întoarce la procedeele de evoluție ale punții: asimetria, cromatizarea intensă, acumularea constantă.

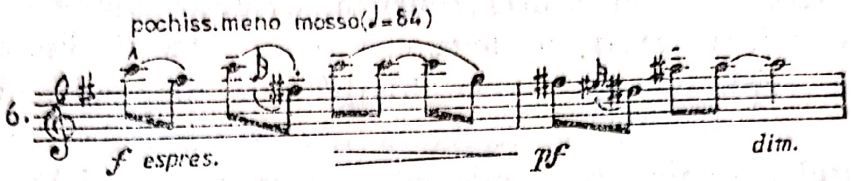
---

[4] Idem, p. 22.

[5] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

Culminația recapitulează o variantă a fragmentului diatonic din prima suprafață :

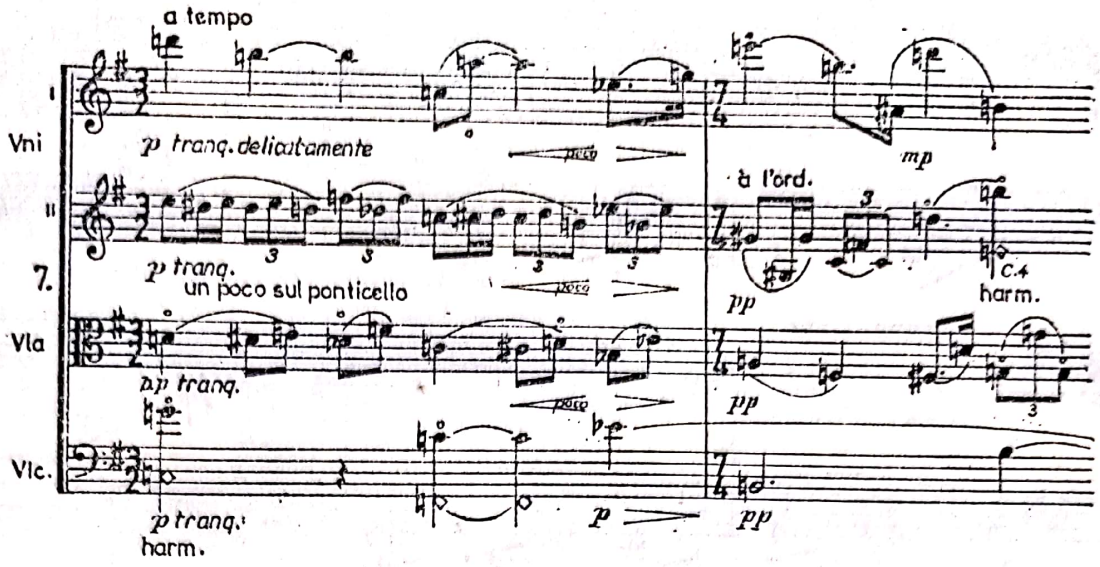


Apoi, o nouă secțiune reproduce cu mici variante începutul punții (pedala pe *sol*) ; în acest loc rolul formei e dublu : încheiere pentru tema a doua, tranziție către repriza temei întîi. (Desigur, pedala pe *sol* nu face decît să întărească tonalitatea de bază, atît de frecvent contrariată de cromatism, modulații etc.)

Se constată deci că, prin trecerea la reexpunerea primei teme, s-a eliminat din formă secțiunea dezvoltării, situație similară, de pildă, mișcării inițiale din *Simfonia de cameră*. Ca și în ultima lucrare a lui Enescu, dezvoltarea propriu-zisă a temelor din prima parte se amînă în părțile următoare. Scopul și aici este același : integrarea mișcărilor operei într-o unitate formală superioară. Astfel, în timp ce integrarea se obținea, la tema a doua, prin evitarea contrastului de substanță poetică în raport cu tema întîi, constituindu-se un asemenea contrast de-abia față de temele din finalul lucrării, aceeași integrare este urmărită în eliminarea secțiunii dezvoltătoare din prima mișcare prin realizarea prelucrării temelor în mișcările următoare, adică prin transferul materiei tematice inițiale în celelalte părți.

Nu trebuie să se creadă însă că, eliminînd în prima parte tradiționala dezvoltare, Enescu renunță la *procedeul* dezvoltării, mărginindu-se numai la clasica expoziție (sau repriză) de teme. În ceea ce se numește formal secțiune expozitivă, Enescu începe, odată cu prezentarea temelor, prelucrarea lor : *expunerea și dezvoltarea fuzionează într-o operație compozițională unică*. Această dezvoltare nu mai are însă nimic din procedeele tradiționale, tehnica de prelucrare fiind adecvată calităților materiei asupra căreia se exercită. Cîteva din aspectele acestei tehnici s-au putut astfel constata în analiza temei întîi sau a punții : asimetria, evitarea repetărilor (secvențelor), juxtapunerea mozaicată de celule etc.

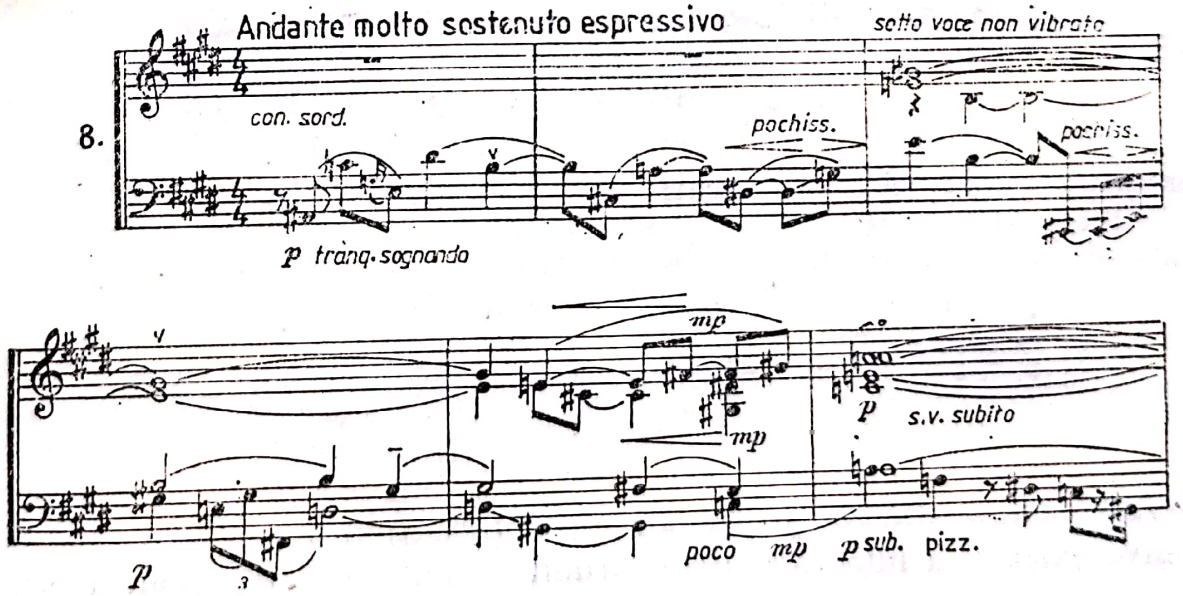
Repriza ideii inițiale este totodată culminația primei părți a cvartetului, caracteristică tipică morfologiei enesciene. Această culminație nu este însă dinamică (sonoritățile sînt scăzute), ci de acumulare polifonică și agogică, de densitate sonoră :

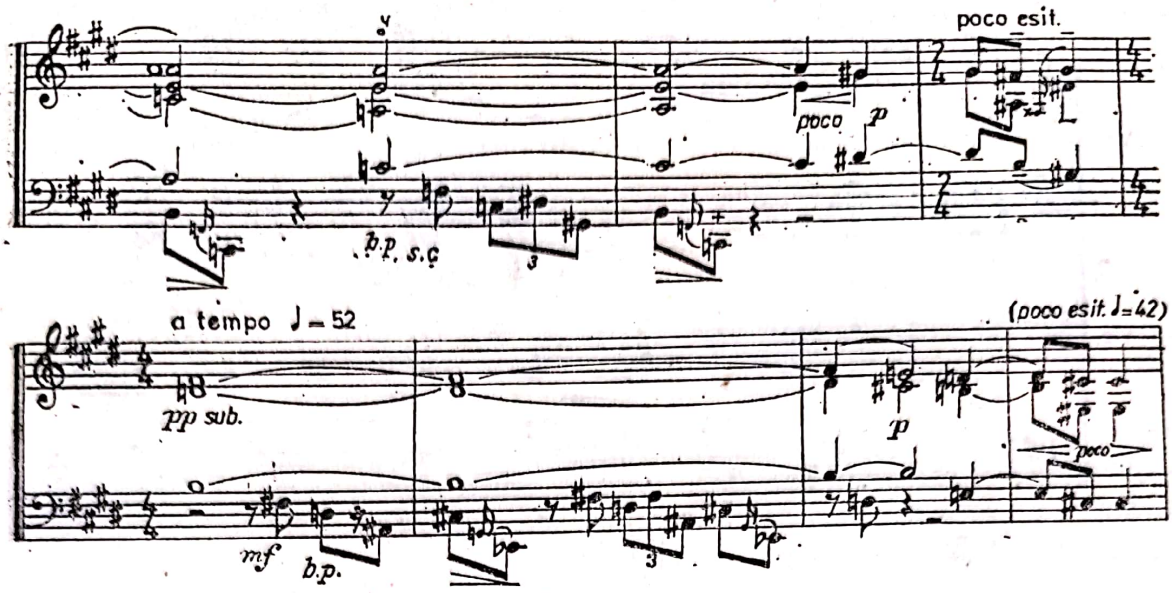


Culminaţia dinamică este rezervată pentru marea recapitulare tematică din final. Se caută deci, de-a lungul întregii lucrări, o ierarhizare a punctelor culminante, care tinde — de data aceasta pe plan dinamic — la aceeaşi unificare a mişcărilor formei ciclice.

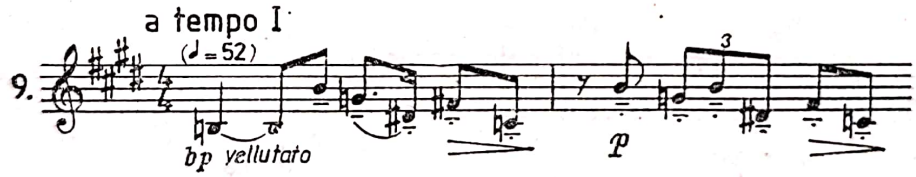
Foarte concentrată, repriza schiţează după tema întîi (redusă la motivul iniţial) elemente din tema a doua şi din punte, destrămîndu-se progresiv (operaţie contrară acumulării care condusese la repriză) pînă la fragmentul destinat violoncelului *solo*, prin care se încheie prima mişcare.

Partea a II-a (*Andante molto sostenuto ed espresivo*) este o formă liberă în care se expun şi se dezvoltă cîteva teme caracteristice.



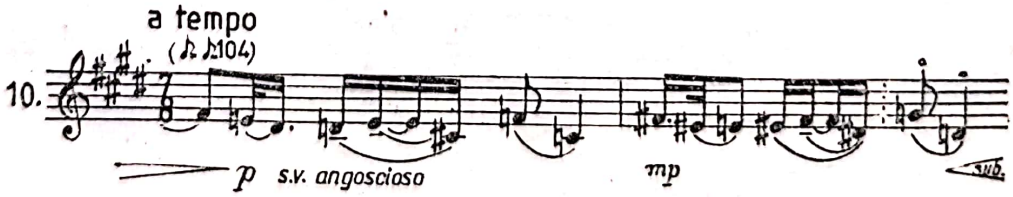


O primă suprafață (ex. 8) prezintă superpoziția a doua elemente tematice distincte : o temă amplă, în valori largi (vioara I), armonizată asemenea unui coral (vioara a II-a și viola), și o temă frămîntată, în valori mai mici, complementare (violoncel), alcătuită dintr-o succesiune de fraze. De remarcat linia de debut a violoncelului (anticipată la sfîrșitul mișcării precedente : procedeu tipic enescian), care este o variantă a temei întîi (ex. 1) din prima parte. Această linie se metamorfozează însă treptat într-o nouă idee mai cromatică (ex. 8, violoncelul în măsurile 6 și următoarele), proprie celei de a doua mișcări și care va fi mereu prezentă în dezvoltările ulterioare. Astfel, o regăsim modificată (vioara întîi) în suprafața următoare :



care joacă rolul unei tranziții către un nou desen tematic.

Acesta din urmă :

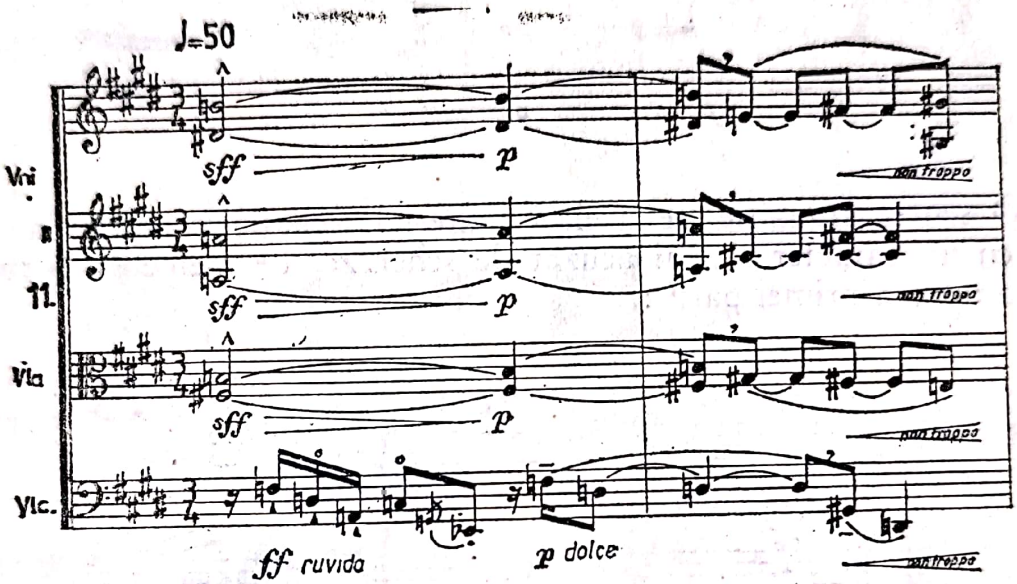


prezintă o intensificare a cromatismului (dispus într-o mișcare de progresivă extensie a intervalelor), e înrudit cu un motiv din puntea primei

părți și va fi, împreună cu ideea de la violoncel (ex. 8, măsura 6), motivul cel mai des utilizat în dezvoltare. Prin urmare, aceste două scurte elemente tematice — intens poetice și tragice — sînt în mare parte generatoarele substanței melodice din întreaga parte a doua a cvartetului.

În ampla dezvoltare care urmează se alternează sau se suprapun motivele menționate, în cele mai diverse ipostaze (variații libere melodico-ritmice, secvențe etc.).

Repriza reia scurtat suprapunerea temei în valori largi (vioară) cu motivul frămîntat (violoncel) :



pentru ca apoi să producă o variantă a motivului cromatic (violoncel).

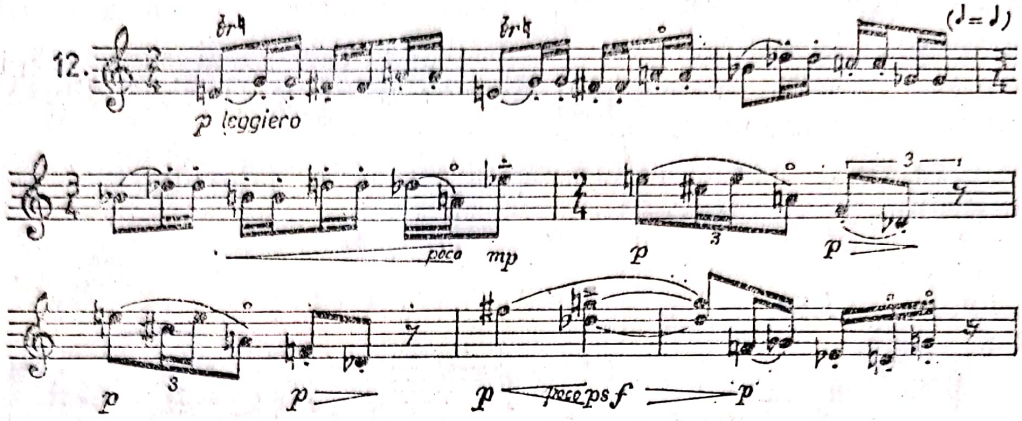
O nouă dezvoltare, terminală, și o codă încheie această parte, care, arhitectural, ne apare drept o interpenetrare între forma liberă de lied-sonată și o formă variațională, dezvoltătoare.

Am arătat mai sus înrudirea dintre temele mișcării a doua și cele ale primei mișcări, precum și intensificarea cromatizării lor. Aceasta corespunde, în partea a doua, adîncirii laturii contemplative existente în partea întîi, colorării ei tragice, adică unei evoluții dramaturgice care — spuneam — unifică mișcările formei ciclice.

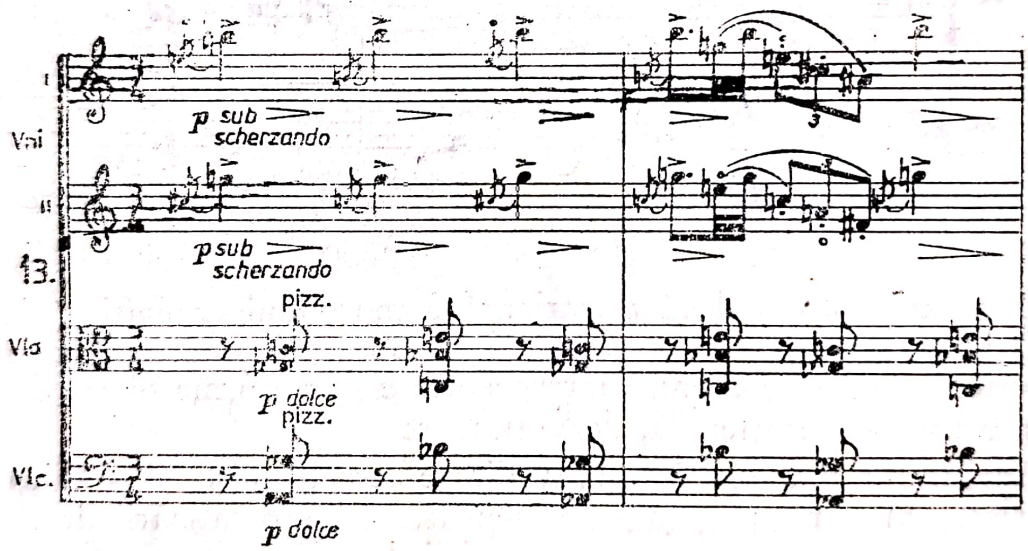
Partea a III-a (*Allegretto non troppo mosso*) aduce o schimbare bruscă de atmosferă, deși cele cîteva măsuri introductive ale violoncelului *solo* tind să o pregătească, menținînd în noul *tempo* un ecou al părții a doua.

O primă temă, aparținînd categoriei ideilor simetrice și preponderent diatonice, dar nerenunțînd totuși la cromatism, are un caracter de

scherzzo şi reaminteşte pe alocuri (măsurile 9 şi 10) de tema a doua din prima mişcare (ex. 5) :



O scurtă tranziţie pe acelaşi material tematic conduce la o nouă idee, cu un caracter şi mai acuzat de scherzzo, de asemenea înrudită cu tema a doua a primei părţi :



O frază conclusivă încheie astfel prima secţiune şi pregăteşte o repriză a acesteia :

Această repriză — a doua secțiune a mișcării — aduce temele în aceeași ordine, dar este mult mai concentrată și mai puțin expansivă decît prima secțiune (micșorarea dimensiunii corespunde, de pildă, transpunerii mai în grav a temelor, estompării culminațiilor etc.). Se constată aici un proces de destrămare a energiei existente la începutul mișcării, proces care se va desăvîrși în ultima ei — a treia — secțiune.

Astfel, în cel din urmă fragment al mișcării asistăm la disoluția temelor proprii părții a treia în așa fel, încît elementele lor disociate se combină liber cu segmente ale ideilor din părțile precedente. Această secțiune este deci o amplă recapitulare tematică — următoarea mare recapitulare va avea loc în finalul cvartetului —, care, în modul cum e realizată, pune o inedită problemă compozițională.

În definitiv, asocierea liberă a elementelor tematice, dislocate din contexte în care dețineau funcții morfologice bine stabilite, nu mai poate fi explicată prin topica tradițională. Noul flux tematic, dezarticulat din perspectiva sintaxei clasice, se motivează prin necesitatea interioară. Fragmentele tematice, cunoscute dinainte, se îmbină acum asemenea imaginilor din vis, imagini reținute desigur din lumea reală, dar recombinate nu după logica stării de veghe, ci după legile adînci ale subconștientului. În această parte a lucrării, revenirea capricioasă a stărilor parcurse înainte sugerează un astfel de film al conștiinței, abandonată visului, amintirii, în care substituirea gîndurilor ascultă de impulsuri interioare, și nu de o discursivitate impusă din afară.

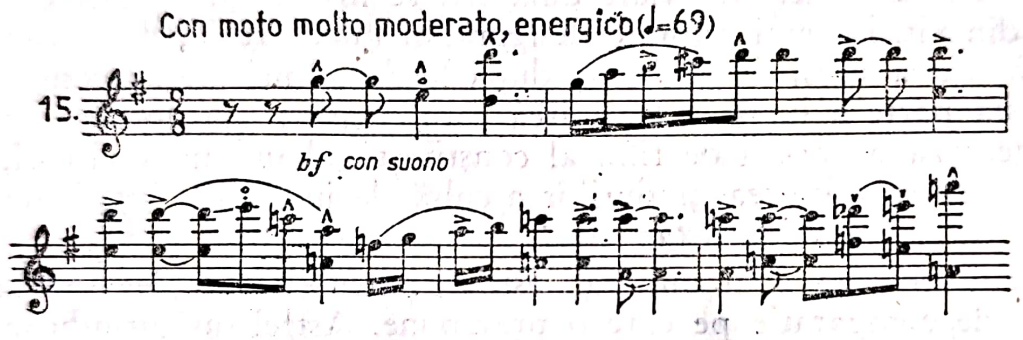
Rezultatul, pe plan muzical, este remarcabil mai ales sub aspectul metodei de comparație pe care o presupune. Astfel, asigurîndu-se pe de o parte unitatea de ansamblu a lucrării prin folosirea în secțiunea arătată a unui material tematic (ciclic) prezent și în restul operei, modelarea acestui material se face fără sprijinul vreunei schemee formale, oricît de abstracte, intenționate dinainte. (De pildă, cînd se compune o sonată, schema generală, abstractizată la maximum, a *allegro*-ului de sonată reprezintă cadrul prestabilit în care se așterne — cu modificări, adaptări, interpretări care dau nota particulară, personală, unică a lucrării — materia muzicală concretă a acelei sonate.) Tiparul formelor tradiționale este, prin urmare, depășit, compozitorul eliberîndu-se de orice cadru formal aprioric, fără să sacrifice însă urmărirea conștientă a unității operei sale. Improvizația lucidă și construită — oricît de paradoxală ar părea această apropiere de termeni — se află deci efectiv integrată în procesul compozițional, descoperind noi modalități de exprimare, creînd forme noi, eliberînd virtualități pe care o metodă de lucru exclusiv schematică nu le-ar fi putut declanșa.

Fără să reprezinte un echivalent în muzică al suprarealismului din poezie sau plastică, acest fel de a compune este strîns legat de o latură fundamentală a esteticii enesciene : visul. În repetate rînduri, Enescu a

Scanned with OKEN Scanner

afirmat că visul face parte integrantă din arta sa, descoperindu-l de altfel și în creația populară. Visul însă nu a însemnat pentru Enescu abandonarea definitivă în pasivitate, contemplare, destrămare ; artistul însuși a mărturisit că muzica sa nu e „stare", ci „acțiune". Momentele de vis, de confesiune lirică, de intimitate discretă, atît de caracteristice creației enesciene, nu înseamnă deci abandonarea nevoii profunde de claritate, ordine, echilibru. Întotdeauna aceste „stări" se integrează unei „acțiuni", unei voințe ferme de depășire a tragicului cu care de obicei sînt asociate. O anumită rezonanță etică rezultă dintr-o asemenea estetică muzicală, implicînd învestirea operei de artă cu un anumit Sens.

Finalul *Cvartetului de coarde nr. 2* este o confirmare a acestei constatări. Întreaga sa arhitectură se sprijină pe o temă-refren (diatonică, modală), înrudită cu dansurile folclorice, care irupe cu violență la începutul mișcării, și se opune viguros reveriei de la sfîrșitul părții precedente :



Contrastul puternic ce ia naștere pare să înfățișeze destrămarea lumii visului și ancorarea energică în lumea reală, semnificativ sugerată printr-o muzică de esență populară.

Rolul temei-refren apare încă mai conturat dacă se privește în ansamblu construcția finalului. Ultima parte a cvartetului se desfășoară liber după o schemă de *rondo :* tema-refren, asemenea stîlpilor unei arhitecturi, susține evoluția unei materii muzicale dense, astfel încît între diferitele ei reluări să-și facă progresiv apariția temele ciclice din părțile precedente. Tema-refren solicită deci transfigurarea celorlalte teme amplu recapitulate, care trebuie acum să se adapteze noilor condiții de mișcare, tempo, caracter.

Scanned with OKEN Scanner

OCTETUL DE COARDE DE GEORGE ENESCU [1]

În *Memoriile* sale, în capitolul despre primele lucrări din cariera sa de compozitor, George Enescu scrie :

„Cu cea de-a doua *Sonată pentru pian şi vioară* şi cu *Octetul de coarde* am simţit că evoluez repede, că devin eu însumi. Uneori îmi spuneam : «Parcă aş fi Berlioz în muzica de cameră...» — dacă totuşi se poate imagina omul cu cinci orchestre reunite scriind un asemenea gen de muzică !

În orice caz, începînd cu acea *Sonată,* am devenit eu însumi. Pînă atunci tatonam. Din acel moment, m-am simţit capabil să merg pe propriile mele picioare, dacă nu chiar să alerg repede..." [2].

În aceeaşi carte, Enescu îşi aminteşte următoarele despre timpul cînd compunea *Octetul de coarde :*

„În unele momente, aveam impresia de a fi un miner care forează galeria sa, totdeauna gata să se prăbuşească. Începînd această lucrare, mi-am propus un ţel, care urmărea mai puţin personalitatea stilului decît echilibrul arhitectural. Eram preocupat de o problemă de construcţie, voind să scriu acest *Octet* în patru mişcări înlănţuite, respectînd însă autonomia fiecăreia, în aşa fel încît ansamblul să formeze o singură mare mişcare de sonată, extrem de lărgită. Totul dura patruzeci de minute. Mă trudeam să fac să rămînă în picioare o piesă muzicală articulată în patru segmente de o asemenea lungime, încît fiecare dintre ele risca în orice moment să se rupă. Un inginer lansînd pe un fluviu primul său pod suspendat nu ar fi încercat o spaimă mai mare decît am simţit eu înnegrind hîrtia cu portative. Dar căutarea aceasta a unei structuri atît de complexe era pasionantă" [3].

Sonata a II-a pentru pian şi vioară (1899) şi *Octetul de coarde* (1900), scrise pe cînd compozitorul avea respectiv 18 şi 19 ani, sînt într-adevăr primele lucrări, exceptînd poate *Poema română* (1897), prin

---

[1] In *Studii şi cercetări de istoria artei,* IX, nr. 1. Bucureşti, Editura Academiei R.P.R., 1962.

[2] Gavoty, Bernard. *Les souvenirs de Georges Enesco.* Paris, Flammarion, 1953, p. 83.

[3] Idem, p. 85.

Scanned with OKEN Scanner

care Enescu devine el însuşi. Tocmai de aceea, afirmînd că în *Octet* a urmărit „mai puţin personalitatea stilului decît echilibrul arhitectural", compozitorul, aparent, se contrazice. Într-adevăr, cum este posibil să realizezi o formă nouă, viabilă, cu un material muzical impersonal, adică total tradiţional, material care fusese exprimat de compozitorii anteriori în forme desăvîrşit adecvate ? Nu există oare o corelaţie strînsă între micro- şi macrostructură ? Nu este evidentă consecvenţa marilor creatori în a dezvolta o formă nouă plecînd de la caracteristicile microstructurii ? În fond, problema se pune astfel : este posibil să se creeze o formă nouă fără un conţinut nou ?

Fără să anticipăm răspunsul la aceste întrebări, trebuie să subliniem de la început că în *Octet* Enescu a creat o formă într-adevăr nouă, sprijinindu-se, cum era şi firesc, pe un material muzical nou şi, prin urmare, personal. Afirmînd că a fost preocupat mai mult de echilibrul arhitectural, compozitorul a subînţeles de fapt imposibilitatea de a folosi necreator formele tradiţionale în elaborarea unei compoziţii bazate pe alte caracteristici de vocabular decît ale acelor forme. Urmărind să exprime desăvîrşit un anumit conţinut emoţional şi rămînînd consecvent principiilor materialului nou muzical pe care şi l-a ales în acest scop, Enescu a întîmpinat neînchipuite greutăţi în a crea o formă amplă, care să rezulte din creşterea şi evoluţia organică a unor nuclee (melodice, ritmice, timbrice etc.) fundamentale.

În acelaşi timp, faptul că „echilibrul arhitectural" l-a preocupat mai mult decît „personalitatea stilului", nu înseamnă că a neglijat originalitatea limbajului muzical, ci doar că a urmărit în primul rînd organizarea ansamblului, a totului, în funcţie de caracteristicile tot atît de originale ale părţilor sau elementelor lucrării.

Care sînt caracteristicile limbajului muzical în *Octetul de coarde* şi cum a realizat Enescu forma acestei compoziţii ? Fără să analizăm măsură cu măsură întreaga lucrare, ne propunem să desprindem pe rînd aspectele esenţiale ale factorilor melodie, ritm, armonie, polifonie etc., şi apoi să arătăm în ce măsură cooperează aceştia la constituirea formei, a expresiei, a imaginii artistice. Astfel vom sesiza măiestria cu care a fost creată lucrarea şi locul pe care aceasta îl ocupă în arta muzicală a timpului.

Melodia (intonaţie, ritm, forme de atac etc.)

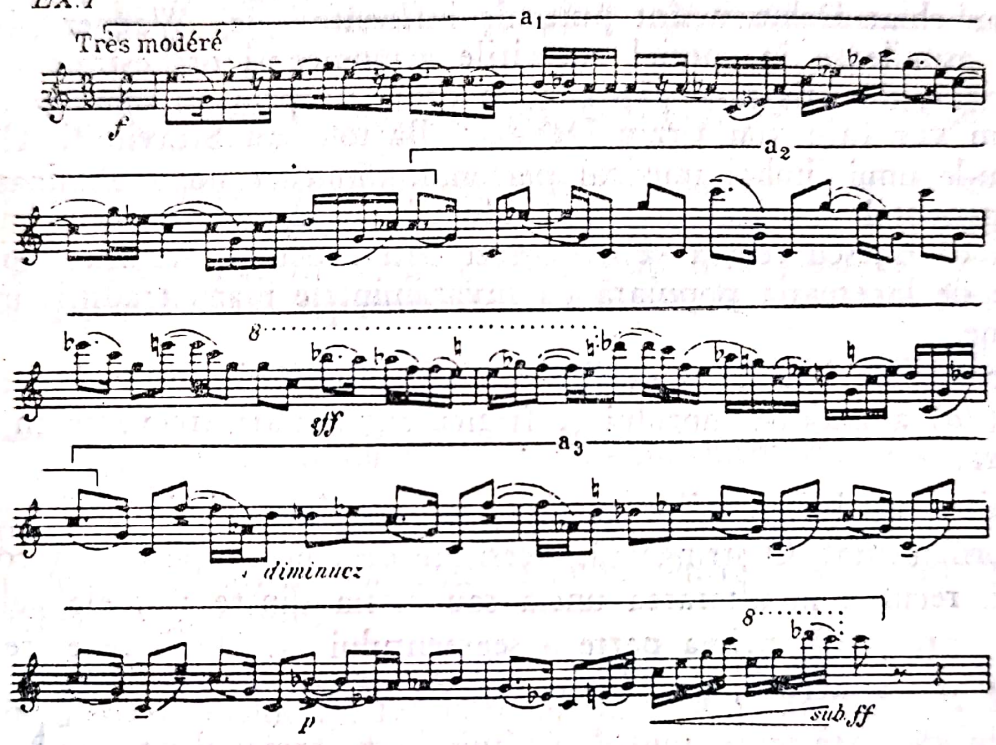
Octetul de coarde, conceput în patru mişcări distincte dar sudate între ele şi alcătuind un tot, este o lucrare ciclică. Întregul material melodic (tematic) rezultă din prelucrarea a nouă teme generatoare (A, B,

Scanned with OKEN Scanner

C, D, E, F, G, H şi I)[4], dintre care numai şase (A, B, C, F, G şi H) joacă cel mai de seamă rol. Temele sînt astfel expuse: A, B, C, D, E şi F în partea I (*Très modéré*), G în partea a II-a (*Très fougueux*), H şi I în partea a III-a (*Lentement*), iar în final (*Mouvement de Valse bien rythmée*) sînt recapitulate. Deşi distincte, unele teme sînt înrudite între ele, prezentînd intonaţii comune sau o structură modală asemănătoare.

Construcţia temelor este deosebit de semnificativă. Cu o asemenea microstructură nu se putea realiza o formă tradiţională în patru mişcări izolate, perfect construite fiecare. Să luăm, de pildă, tema A, aşa cum apare în funcţia de introducere la prima partea a *Octetului*:

Ex. 1



Această amplă frază melodică exprimă o plenitudine care face de prisos înveşmîntarea ei armonică. Nu este singurul caz de prezentare monodică a unei teme din operele primei faze a creaţiei enesciene. *Sonata a II-a pentru pian şi vioară*, *Rapsodiile* şi în special *Suita I pentru orchestră*, unde în întreaga primă parte — uimitorul *Preludiu la unison* — evoluează o melodie cîntată la unison de instrumentele de coarde, constituie exemple de revenire a lui Enescu la străvechea monodie. Tendinţa aceasta, într-o epocă în care muzica europeană era dominată de

[4] Vezi schema formei de la p. 132.

Scanned with OKEN Scanner

excesele postromantismului, adică hipertrofierea mijloacelor armonice și orchestrale în dauna tocmai a melodiei, se datorește desigur descoperirii tezaurului creației populare românești, în care Enescu începe să-și fixeze de timpuriu rădăcinile artei sale. Prin crearea unei melodii cu o valoare autonomă față de armonie, și aceasta la începutul secolului nostru, Enescu devine un precursor al acelei concepții artistice opuse postromantismului, inspirată de asemenea din creația populară și instalată în arta europeană aproximativ un deceniu mai tîrziu de compozitori din aceeași generație : Igor Stravinski, Béla Bartók etc.

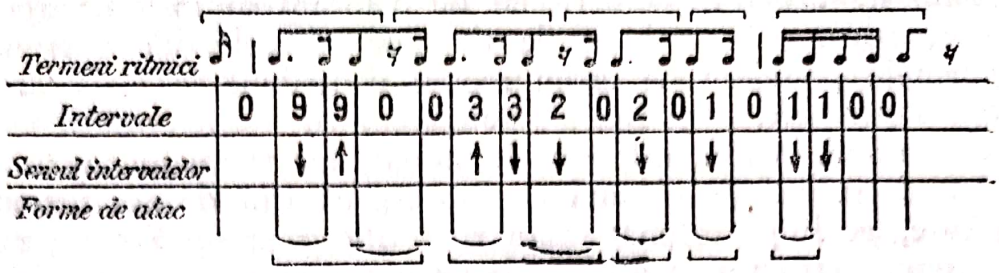
Caracteristic temei A este faptul că deși atinge în desfășurarea ei totalul cromatic nu se vădește cu nimic tributară cromatismului wagnerian, aproape generalizat în acel timp la mai toți compozitorii din generația lui Enescu, sau imediat mai vîrstnici. (În primele lor opere, Schönberg sau chiar Debussy sînt puternic influențați de Wagner.) Desigur, Enescu asimilează în special cuceririle armonice și orchestrale ale artei wagneriene, dar știe să-și găsească un drum propriu nu opunîndu-se lor, așa cum vor face mai tîrziu Debussy, Bartók sau Stravinski, ci încorporîndu-le unui limbaj muzical personal, din care nu a eliminat nimic din experiențele muzicale ale trecutului. Tema de care ne ocupăm este o dovadă că Enescu reușea să cimenteze într-o aceeași sinteză impulsurile primite de la creația populară cu învățămintele marii tradiții simfonice europene.

Cromatismul temei se explică modal : superpoziția în cadrul aceleiași tonici (*do*) a major-minorului și frigicului, moduri frecvente în creația populară.

Utilizarea inflexiunilor modale nu are însă nimic arbitrar, coloristic, ornamental. O stringentă necesitate de construcție obligă compozitorul să recurgă la alterarea uneia sau alteia dintre treptele gamei. Să alegem, spre pildă, prima parte a segmentului a_1. După repetarea sunetului *mi* din anacruză, deci intervalul de unison, se intonează coborîtor intervalul de sextă mare, *mi-sol*, alcătuindu-se termenul ritmic :

În continuare, repetarea aceluiași termen ritmic conduce la repetarea acelorași sunete (*mi-sol*), însă prin transpunerea lui *sol* la octava superioară. Același interval inițial de sextă mare a devenit, prin răsturnare, interval de terță mică. Repetarea termenului ritmic corespunde deci repetării intervalului, schimbarea registrației nemodificînd, cu toată variația pe care o introduce, unitatea dintre ritm și intonație. Se poate arăta într-un tabel, pentru prima parte a segmentului a_1, raportul dintre succesiunea ulterioară a intervalelor (calculate în semitonuri) și a figurilor ritmice :

Scanned with OKEN Scanner



Astfel, odată cu micşorarea intervalelor, de la 3 la 2 şi apoi la 1, se produce o mişcare corespunzătoare a termenului ritmic iniţial, prin eliminarea pe rînd a unora dintre elementele lui alcătuitoare: unitatea devine prin eliminarea duratei IV şi apoi prin eliminarea duratelor I şi IV. În momentul cînd insistă asupra intervalului 1, cel mai mic interval din sistemul temperat, se insistă şi asupra duratei de şaisprezecime, cea mai mică durată din cadrul sistemului ritmic ales. Mai mult, la această construcţie contribuie şi o judicioasă repartiţie a mijloacelor de atac. Din formula iniţială care se repetă odată cu reluarea termenului ritmic şi a intervalului 9 (3), se elimină membrul al doilea corespunzător micşorării termenilor ritmici şi a intervalelor. De notat că forma de atac leagă unităţile ritmice între ele, contribuind la cimentarea ansamblului.

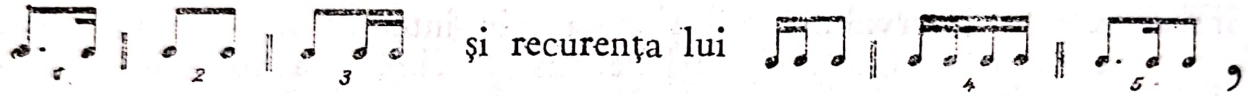
Sensul şi amploarea intervalelor dovedesc, de asemenea, o anumită evoluţie a curbei melodice. Intervalelor mari prin care debutează tema A (9) şi care urcă (prin 3) linia melodică la *sol* ^{2} li se opun intervalele din ce în ce mai mici (3, 2, 1), care tind să coboare linia melodică spre *sol* ^{1}. Astfel, elanul ascendent se realizează prin intervale mari şi ritmuri punctate, iar căderea prin intervale mici şi ritmuri care ajung progresiv la succesiuni de şaisprezecime.

Desigur, în cadrul restrîns al acestui studiu nu putem continua descrierea temei în acelaşi mod amănunţit de analiză. Observaţiile relatate pînă acum sînt totuşi suficiente pentru a stabili că apariţia sunetului *si bemol* în cursul melodiei nu este rezultatul unui capriciu mai mult sau mai puţin arbitrar al compozitorului, ci ocupă un loc pe deplin justificat în construcţia atît de complexă şi de riguroasă a temei.

Scanned with OKEN Scanner

Cromatismul nu are rolul superficial de colorant al melodiei, ci se integrează structurii unei melodii de tip nou, deosebit de personală, în care elementele populare de ordin modal contribuie la elaborarea unei construcţii superioare, atributul de totdeauna al marii tradiţii culte din muzica europeană. Astfel, inflexiunile modale ale temei nu au un simplu rol pitoresc de suprafaţă, ci unul profund, generator de noi forme melodice, în care, pe lîngă intonaţie sau ritm, încep să se diferenţieze şi să capete o funcţie structurală mijloacele de atac, sensul şi amploarea intervalelor etc., consecinţă remarcabilă şi deosebit de îndrăzneaţă pentru epoca în care a fost scris *Octetul de coarde*. Cu timpul, în următoarele lucrări ale compozitorului, cuceririle înnoitoare din melodie se vor înmulţi şi vor antrena transformarea substanţială a celorlalţi factori ai limbajului muzical, în primul rînd a polifoniei, orchestraţiei etc.

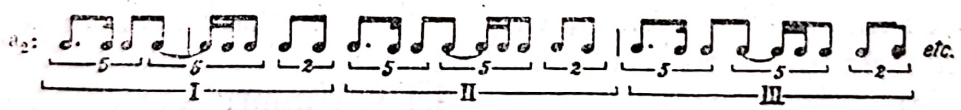
Sub aspect ritmic, încă din această fază a creaţiei sale, Enescu uza de un procedeu personal de variaţie, care poate fi regăsit, evoluat, în lucrările scrise de compozitor în deceniul al treilea al secolului. Tema A (ex. 1), de pildă, se sprijină pe cinci grupuri ritmice elementare :

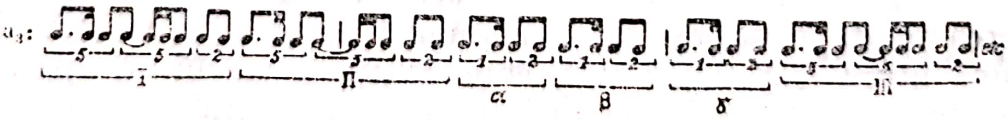


dintre care 1, 2, 3 şi 4 sînt binare, iar 5 este ternar. (Se mai pot menţiona două durate şi neglijabile din cauza frecvenţei lor mai mici.)

Combinarea acestor grupuri în diferiţi termeni ritmici ilustrează economia de bază a mijloacelor şi varietatea obţinută prin juxtapunerea lor. Principiul de variaţie — crearea unor figuri ritmice şi alternarea lor variată — este frecvent şi în creaţia populară. Enescu îl va dezvolta ulterior, introducînd pe lîngă diviziunile raţionale mai complexe şi diviziunile iraţionale.

În cazul temei A, alternarea grupei ternare 5 cu grupa binară 2, în segmentele a_2 şi a_3, produce o remarcabilă variaţie ritmică :



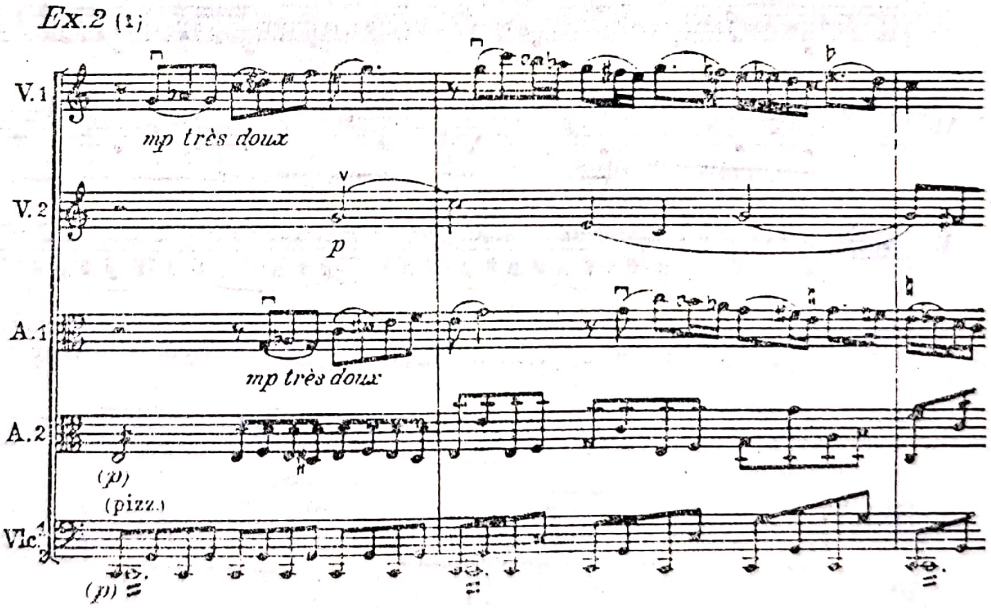


Cei doi termeni ritmici astfel alcătuiţi — 5, 5, 2 şi 1, 2 — se reproduc după cum urmează : primul termen (5, 5, 2) apare de trei ori consecutiv

în segmentul a_2, iar în segmentul a_3, între cea de-a doua şi cea de-a treia reluare a sa, se intercalează, tot de trei ori, cel de-al doilea termen (1, 2). Tratarea în acest fel a desfăşurării ritmului, surprinzătoare pentru epoca 1900, reprezintă o contribuţie de seamă a lui Enescu la eliberarea muzicii culte europene de acel clasic sistem al „carurei". Primind sugestii de la inepuizabilul tezaur al muzicii populare, în special de la melodiile în parlando-rubato, Enescu le-a încorporat principiului evolutiv de construcţie, fără să renunţe însă la elaborarea unei structuri melodice închise, prin aplicarea atît de personală a principiului periodic. Rezultatul este o uimitoare sinteză între muzica cultă, de la Bach la Wagner, şi unele aspecte ale creaţiei populare, sinteză profund personală şi deschizătoare de noi orizonturi, pe care o vom reîntîlni şi în celelalte aspecte ale limbajului muzical din *Octetul de coarde*.

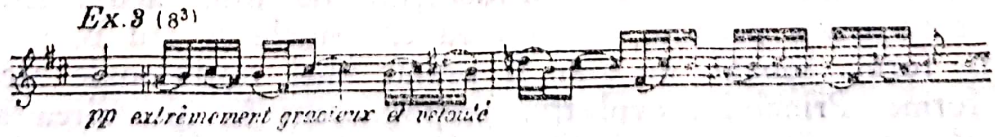
Consideraţiile de mai sus asupra temei prin care debutează *Octetul* au căpătat o extindere atît de mare pentru că, într-o bună măsură, această idee muzicală conţine cele mai caracteristice aspecte înnoitoare (de ordin melodic) ale lucrării. De aceea, unele din normele ei de alcătuire vor fi regăsite şi în celelalte teme ale *Octetului*. În tema B, de pildă, apropiată în expoziţie imaginii temei A, se observă o aceeaşi structură modală (major-minorul preponderent) şi o construcţie care apelează la aceleaşi principii (evolutiv şi periodic) :

Ex.2 (1)



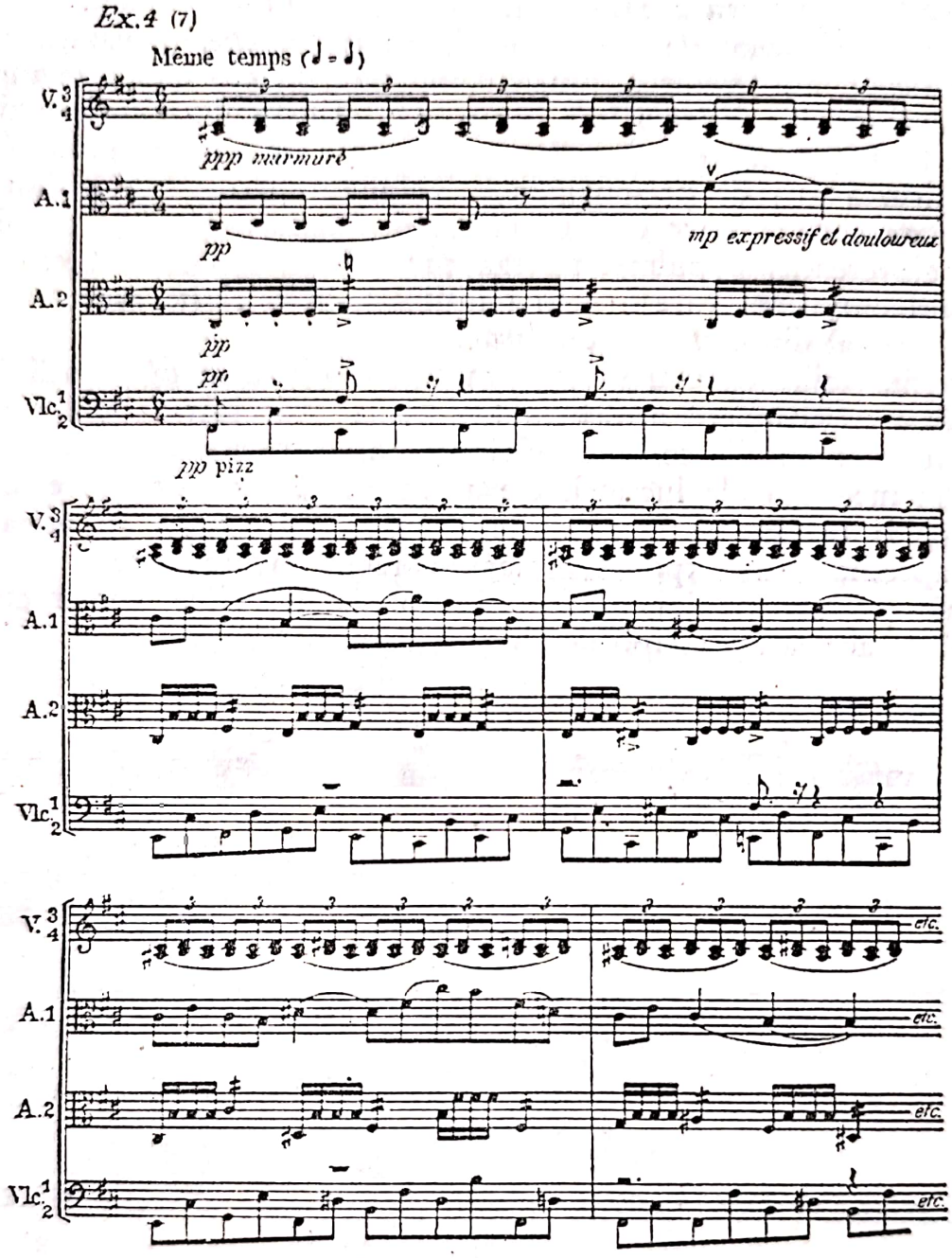
Tot astfel, major-minorul structurează şi tema D :

Ex.3 (8va)



sau chiar şi tema C, în care prima parte a frazei se menţine în minor, iar ultima cadenţează în major (pe aceeaşi tonică) :

Ex.4 (7)



Cu toate că nu intră în cadrul studiului de faţă analiza detaliată a tuturor temelor *Octetului,* consideraţiile de pînă acum sînt totuşi suficiente pentru a permite constatarea că temele A sau B, teme principale în forma sonată, nu s-ar fi pretat unei tradiţionale alcătuiri a acestei forme. Principiul evolutiv, preponderent în alcătuirea acestora,

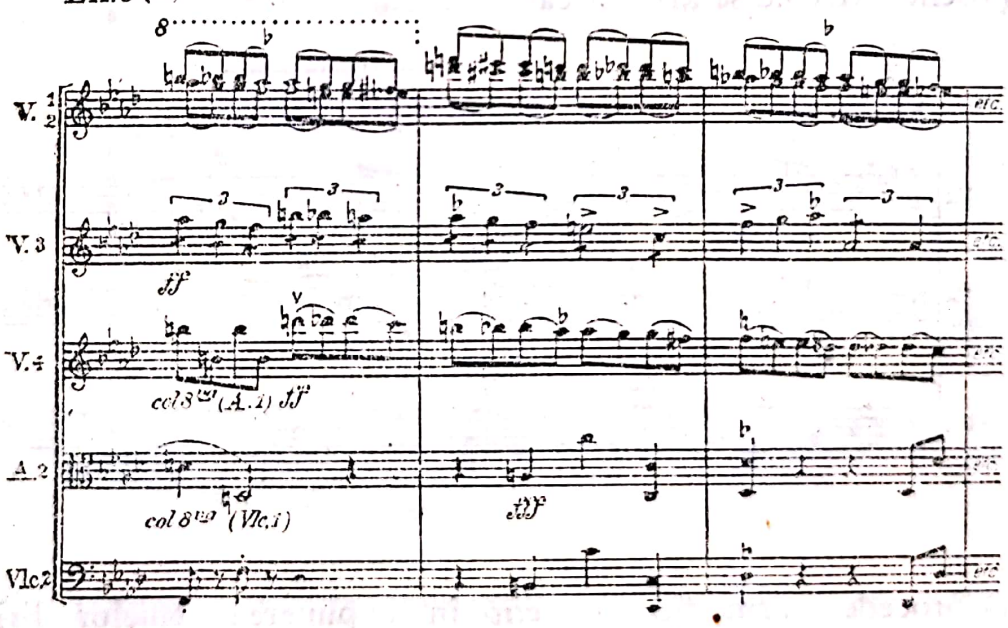
Scanned with OKEN Scanner

ar fi contrazis structura periodică a sonatei. În același timp însă, nerenunțarea la construcția periodică, deși asimetrică, a temelor a menținut, în linii mari, periodicitatea și succesiunea părților sonatei. De aceea, cu toate că și-au păstrat fiecare autonomia, cele patru mișcări tradiționale din sonata clasică s-au contopit într-un unic *allegro de sonată*. Astfel s-a născut o formă calitativ nouă, total adecvată structurii temelor principale ale lucrării.

Armonia și polifonia (sisteme de scriitură, nuanțe etc.)

În *Octetul de coarde*, armonia este cel mai tradițional factor al limbajului muzical. Scriitura nu este însă armonică, acordurile rezultînd din superpozițiile liniilor contrapunctice, din figurațiile armonice, și mai rar din simpla lor placare. Enescu, după cum singur s-a caracterizat în *Amintiri*, este un polifonist. În multe cazuri, contrapunctul lui este sprijinit pe armonia tradițională, adică pe rezolvarea clasică a disonanțelor. În altele, preocupat de cursivitatea melodică a liniilor și obligat de structura temelor să soluționeze modal contrapunctul, armoniile la care recurge reprezintă cuceriri înnoitoare pentru epoca în care a fost scrisă lucrarea. Un exemplu semnificativ este contrapunctul de grup :

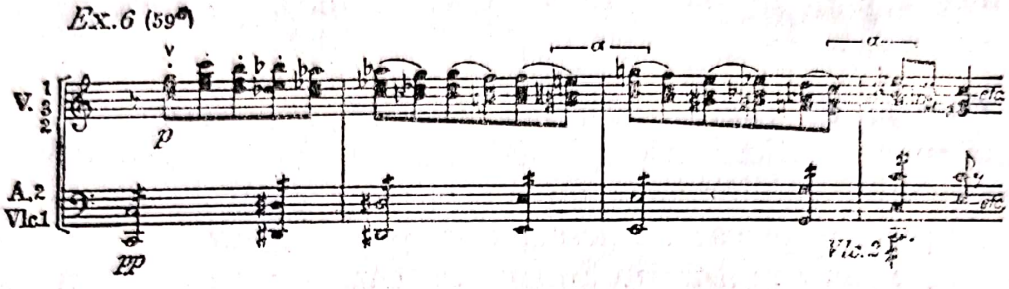
Ex. 5 (22)



Dintre cele șase linii melodice suprapuse, cele realizate de vioara I, vioara II, vioara IV și viola I constituie un grup care, sub aspect ar-

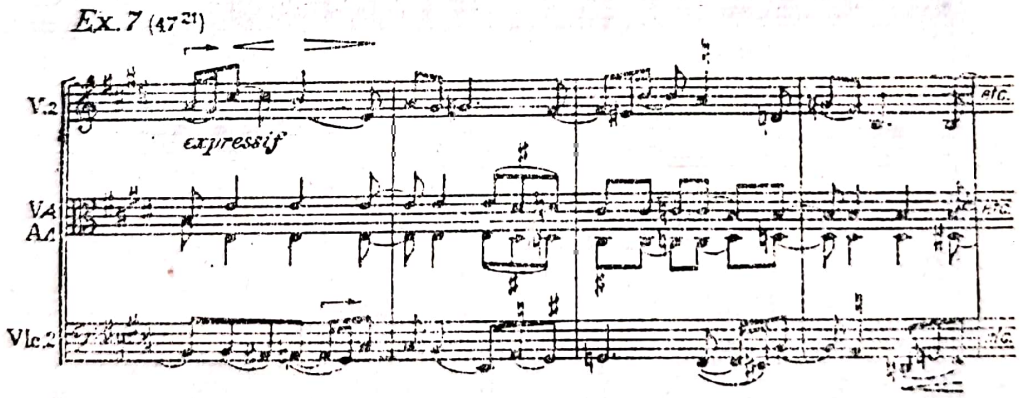
monic, înlănţuie paralel şi coborîtor acordul micşorat, iar sub aspect contrapunctic, desfăşoară un canon la octavă (faţă de vocea superioară). Asemenea paralelisme constituite pe linii melodice modale corespund desigur paralelismelor lui Debussy din aceeaşi epocă, dar sînt totuşi mai apropiate, datorită scriiturii polifonice, de contrapunctele modale şi de grup de care se va uza sistematic trei-patru decenii mai tîrziu (Messiaen etc.).

Într-un pasaj asemănător, simplificat ca scriitură, regăsim aceste paralelisme sub forma unor acorduri consonante (în răsturnarea I):



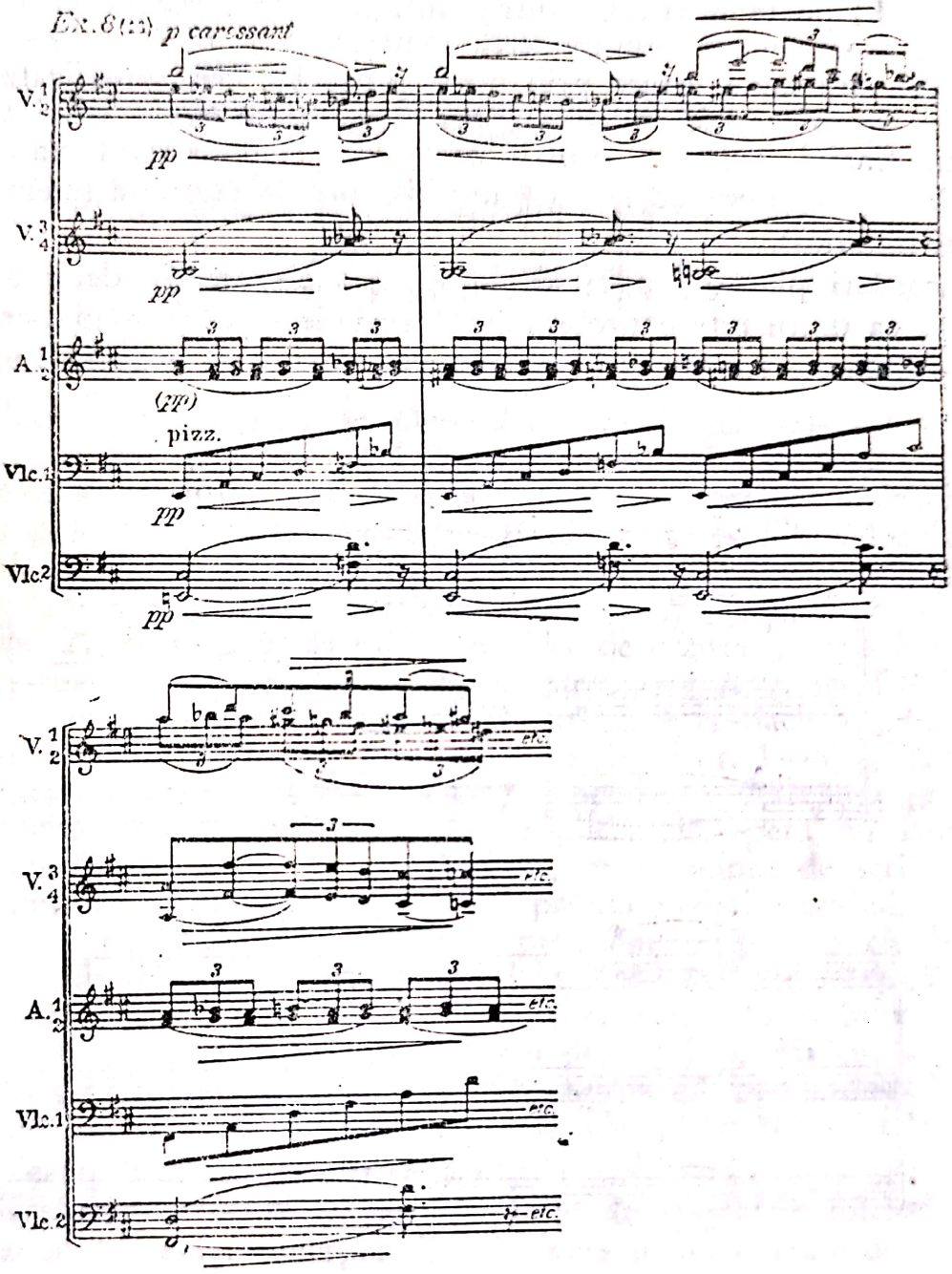
Remarcabilă este înlănţuirea α (falsa relaţie *sol diez — sol becar*), pe care mai tîrziu, şi constrîns tot de elementele modale încorporate din creaţia populară, Béla Bartók o va folosi în cadrul unui sistem armonic unitar.

Îndrăzneţe pentru acea epocă sînt şi paralelismele de septime şi de cvarte (vocile extreme se află în canon):



Un procedeu armonic frecvent în expunerea temelor lirice ale *Octetului* constă în inflexiunile cromatice raportate la un centru tonal (modal) dat. Tema F (ex. 8), de pildă, armonizată identic în aproape toate reluările ei, începe prin repetarea a două acorduri (în răsturnarea

a II-a) înlănțuite cromatic (acordul V ^{9} din *Re* și *V*^{7} din *Mi bemol*). De-abia mai tîrziu se precizează pentru scurt timp tonica *Re*.



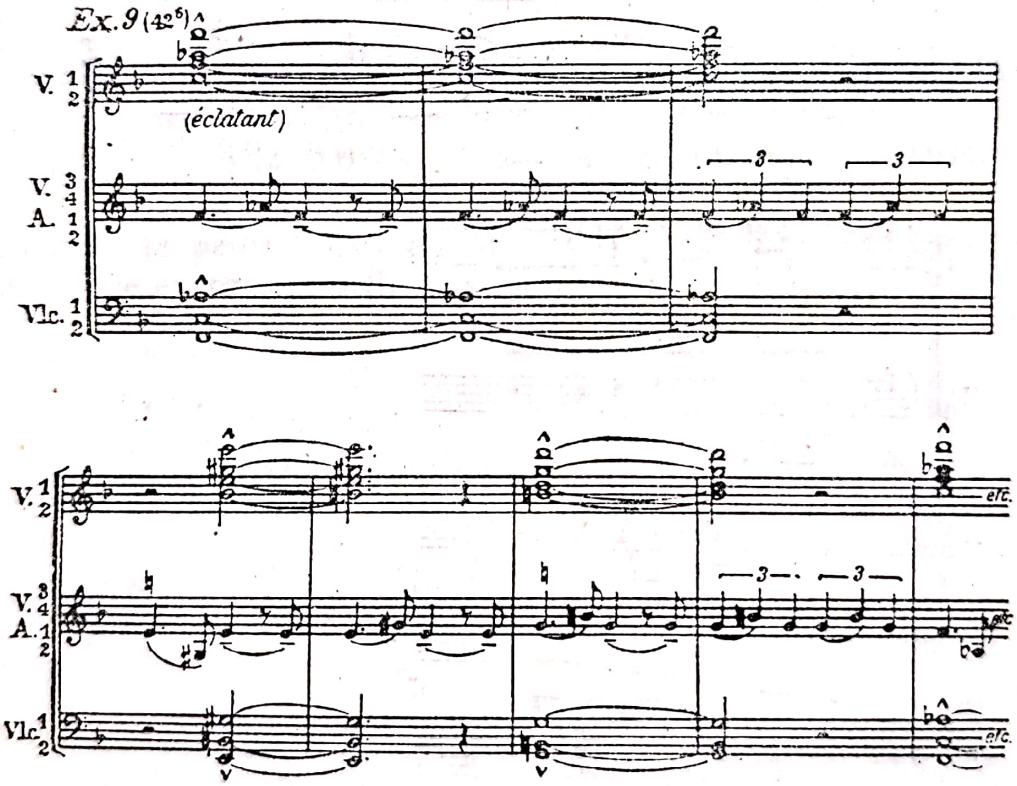
De asemenea, tot în expunerea temelor lirice apar pedale figurative, învestite cu un anumit ritm obstinat (triolet). Tema C (vezi ex. 4) e acompaniată astfel de o dublă pedală invariabilă, destinată viorii III și viorii IV, care se modifică doar atunci cînd se schimbă modul (*re*

Scanned with OKEN Scanner

becar devine *re diez*). Acelaşi factor cinetic se menţine în dubla pedală şi în figuraţia armonică la tema F (vezi ex. 8 : vioara IV şi viola I realizează dubla pedală, iar vioara II desenează conturul figurativ în triolete). El poate fi regăsit, într-o înfăţişare mai contrapunctică, şi în linia ce acompaniază suprapunerea temelor C şi H (nr. 54 [2] şi urm.). Întîlnirile disonante create prin acest procedeu, deşi justificate contrapunctic, reprezintă, pentru acea epocă, o soluţie nouă în tehnica pedalelor. În finalul *Suitei I pentru orchestră*, compozitorul va dezvolta această tehnică, ajungînd la o remarcabilă pedală multiplă (melodică, ritmică şi timbrică).

Acorduri placate nu există în *Octetul de coarde* decît sub două forme. Cea dintîi este o neobişnuită formă de cadenţă modal-cromatică, avînd rezonanţe fauréene şi înmănunchind în egală măsură centrele *fa* şi *Mi* :

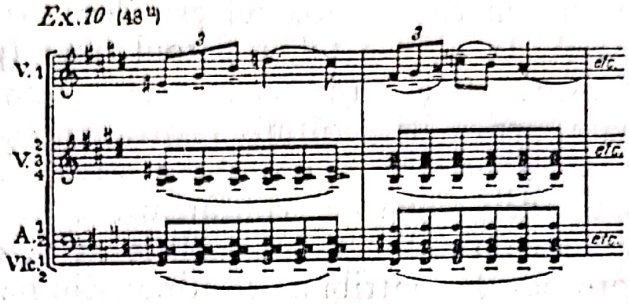
Ex. 9 (42[6])



Rolul ei este de asemeneea dublu : realizarea cadenţei unei secţiuni anterioare în *fa* şi a modulaţiei către secţiunea următoare în *Mi*. Dar şi aici polifonia nu este eliminată : vocile mediane intonează o linie rezultată din tema A.

Scanned with OKEN Scanner

A doua formă de acorduri placate acompaniază, aproape simplist, o temă (continuarea temei H, ex. 10), și este de mirare cum a renunțat Enescu în acest pasaj, de altfel extrem de scurt, la idealul lui polifonic :



Polifonia a fost tratată în *Octetul de coarde* sub cele mai diverse aspecte. De la imitații libere pînă la canoane, expoziții de fugă și superpoziții tematice, scriitura este de o bogăție și o fantezie inepuizabile. Și din acest punct de vedere Enescu se arată un desăvîrșit cunoscător al muzicii de la Bach la Wagner și Franck. Pentru epoca în care a fost scris *Octetul*, scriitura net contrapunctică, așa cum apare de pildă în tema B(ex. 2), reprezintă un mijloc pozitiv de expresie, opus încărcatei polifonii armonice a postromanticilor și prevestitor al viitoarei orientări a creației europene către neoclasicism și întoarcere la Bach. Canonul din ex. 2, care se desfășoară pe o distanță mare (între nr. 1—6), și care este contrapunctat de alte linii tot atît de independente, derivă ca procedeu din strălucite modele tradiționale — de pildă din opera lui Bach sau chiar a lui Franck — și va fi reîntîlnit, ca principiu de scriitură, în operele multor compozitori scrise după primul război mondial. Trebuie subliniat însă că în creația lui Enescu, procedeul este, după cît se pare, unic. Uzînd de contrapunct într-o epocă în care predomina armonia (atît la postromantici, cît și la impresioniști), precursor deci al întoarcerii la melodie și la scriitura polifonică, Enescu dezvoltă pe căi cu totul personale această polifonie, atunci cînd arta europeană, opunîndu-se postromantismului și impresionismului, revine la idealul artei clasice. Compozitorul pleacă de la necesitatea de a crea o polifonie care să corespundă structurii parlando-rubato a melodiei sale, de inspirație folclorică. De aceea, canonul și chiar superpozițiile distincte și îndelungate de linii melodice nu vor mai apare printre mijloacele curente ale tehnicii sale de compoziție, pentru că acestea fuseseră create în funcție de sistemul ritmic divizionar. În schimb, unele aspecte ale polifoniei din muzica populară, și în special eterofonia, vor deveni punctele de plecare pentru dezvoltarea unei polifonii cu totul personale.

În afara canonului, procedeu folosit aproape în toate reluările temei B, deci făcînd oarecum parte din fizionomia acestei teme, în partea a II-a și a IV-a a *Octetului* se recurge la expoziția de fugă, și anume, pe un subiect alcătuit din tema A (partea II, nr. 23 și urm.) sau pe un dublu subiect alcătuit din temele A și C (partea IV, nr. 61[9] și urm.). Și în acest ultim caz, procedeul este legat de prelucrarea unei anumite teme, ideea A. În același fel, fugatoul liber (partea II, nr. 29[9] și urm., partea IV, nr. 50 și urm. etc.) este asociat numai temei G (ex. 12). Prin urmare, artificiile scriiturii contrapunctice nu sînt aplicate indistinct de compozitor oricărei teme. Dimpotrivă, fiecare dintre acestea se asociază unei idei muzicale, conturează expresia acelei idei, îi adînceşte şi îi dezvoltă conţinutul. Inseparabil legat de o anumită imagine artistică (temă), procedeul contribuie la dramaturgia lucrării.

În prefaţa la *Octetul de coarde*, Enescu precizează că în interpretarea lucrării „nu trebuie să se insiste prea mult asupra diverselor artificii contrapunctice, pentru a se pune în valoare elementele tematice şi melodice esenţiale". Iar pentru facilitarea execuţiei, compozitorul specifică, dedesubtul acoladelor, instrumentele purtătoare de linii melodice principale. Mai mult, însăşi repartizarea indicaţiilor dinamice contribuie la reliefarea acestor teme. Astfel, în decursul întregii lucrări, în afara momentelor de *tutti*, liniile principale au cu unul sau două grade dinamice mai mult decît liniile secundare, figuraţiile sau celelalte sisteme de acompaniament. Încă din această epocă, polifonia enesciană era subordonată melodiei (temei), cu toată aparenta similitudine de scriitură, în unele secţiuni ale lucrării, cu arta lui J. S. Bach (la care vocile au o importanţă egală). Primatul melodiei asupra celorlalţi factori ai limbajului muzical, chiar şi în cadrul unei scriituri contrapunctice de factură clasică, se impune ca o caracteristică fundamentală a tuturor etapelor creaţiei lui George Enescu.

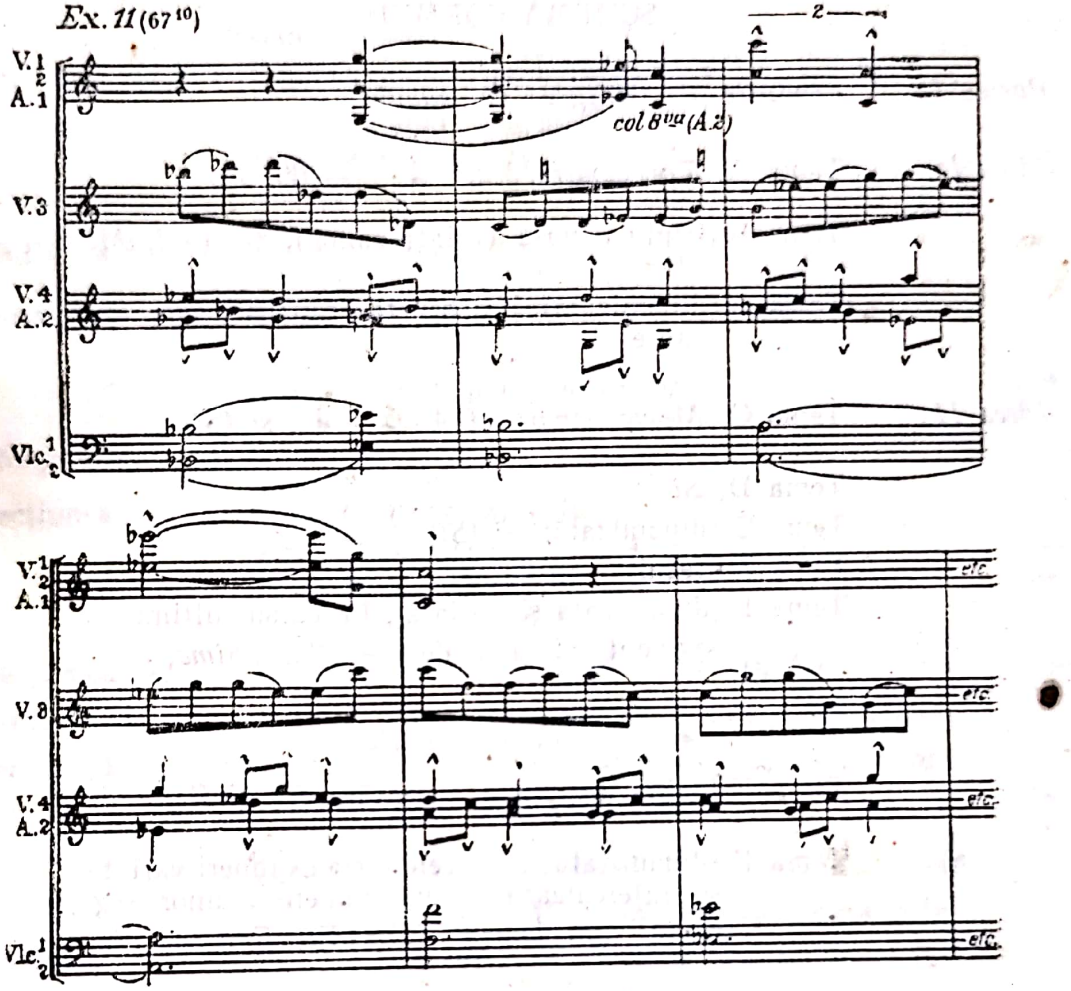
Cele mai complexe polifonii din *Octetul de coarde* sînt suprapunerile tematice. Folosite în momentele de culminaţie ale dezvoltării imaginilor lucrării şi în special în ultima mişcare, apogeul acestei dezvoltări, superpoziţiile denotă o înaltă măiestrie, o superioară artă polifonică. Dintre acestea, un surprinzător exemplu de suprapunere îl constituie una din secţiunile finale ale părţii a IV-a, în care se desfăşoară simultan temele A şi C.

În această superpoziţie, vioara I, vioara II şi viola I intonează în octave tema A ; cele două violoncele, tema C ; vioara IV şi viola II, două linii în imitaţii ritmice, rezultate liber din tema C ; iar vioara III, un contrapunct independent, derivat oarecum dintr-un pasaj (în şaisprezecimi) al temei A (segmentul a_2). Fiecare dintre aceste patru elemente ale polifoniei are un ritm propriu, binar sau ternar, iar rezultatul supra-

Scanned with OKEN Scanner

punerii lor este o strălucită poliritmie (polimetrie) din literatura muzicală de cameră. În acest sens, trebuie remarcată în mod cu totul special excepţionala întrerupere prin pauze, mai mult sau mai puţin lungi, a desfăşurării temei A, care, faţă de continuitatea celorlalte linii, tinde să se regrupeze într-o ultimă expunere apoteotică.

Ex. 11 (67[10])



Forma (dramaturgiei etc.)

O analiză amănunţită a dramaturgiei *Octetului de coarde* depăşeşte obiectivul studiului de faţă, putînd forma subiectul unei cercetări aparte. Pentru a stabili însă raportul dintre conţinut, imagine şi mijloacele de expresie este suficient să se desprindă liniile mari ale dezvoltării temelor-imagini, corelaţia şi contrastul dintre ele, aspectele generale ale dramaturgiei. Dezvăluirea conţinutului se va face deci prin studierea formei

sonore considerate în întregul ei, de unde rezultă necesitatea unei viziuni de ansamblu asupra construcției lucrării. În acest scop, schema următoare prezintă sumar forma *Octetului* și locul pe care îl ocupă în această formă fiecare dintre temele-imagini.

SCHEMA FORMEI[5]

Partea I:	*expoziție de allegro de sonată*	
Ideea I:	Tema A, *Très modéré*, 3/2, ♩ = 69, *Do*	0—1
	Tema B (triplu expusă variat; canon), *Do* (*Sol, Mi bemol*)	1—6
	Tema A (dinamizată) + o scurtă tranziție, *Do*, apoi spre *si*	6— 7
Ideea II:	Tema C, *Même temps*, 6/4, ♩ = ♩ , *si* (*Si*)	7— 8
	Tema D, *Si*	8— 9
	Tema C (dinamizată), *si* (*Si*)	9—11
	Tema E (rezultă din C), *Si*	11—12
	Tema E (dinamizată și variată), în cursul ultimului segment mișcarea devine *Plus animé*, ♩ = 116, *Si* spre *Re*	12—14[1]
	Tema F (dublă expunere variată), *Re* (inflexiuni)	14[1]—16
	Tema F (dinamizată; între cele două expuneri variate se intercalează o suprapunere a unor segmente din temele C și E), *Encore plus animé* ♩ = 132, *Si* (inflexiuni)	16—17
	Tema D (se încheie cu un scurt motiv din tema C), *Ir. Mouvt.*, *Si*	18—19
	Tema A, *Même temps*, ♩ = ♩ , *Si*	19—19[9]

[5] În această schemă, notațiile: *Do, Si* etc., scrise în dreptul diferitelor teme, semnifică centrul tonal rezultant al acestei teme; *(Sol, Mi bemol), (Si)* etc. explică inflexiunile din cadrul unei secțiuni cu un anumit centru tonal (menționat în afara parantezei); 6—7, 9—11 etc. delimitează întinderea secțiunii în funcție de numerele trecute în partitură; 29[8] — 32[3] etc. desemnează spațiul cuprins între a opta măsură după nr. 29 și a treia măsură după nr. 32 etc.

Scanned with OKEN Scanner

Partea II:	*dezvoltare în formă de sonată a temelor active*	
Expoziţie		
Secţiunea I:	Tema G (derivată liber din F), *Tres fougueux*, ♩ = 132, *fa*	19^{10}—20
	Tema B (canon), *fa* (*do*)	20—20^{1}
	Tema G, *fa*	20^{2}—23
Secţiunea de tranziţie:	Tema A (expoziţie de fugă la 4 v.), *La bemol*, apoi spre *la*	23—25
	Tema B (canon), *la*	25—26
Secţiunea II:	Tema F, *Moins vite*, ♩ = 80, *La*	26—29^{7}
Dezvoltare	Tema G (fugato liber), *Ir. Mouvt.* ♩ = 132, *pasaj modulant*	29^{8}—32^{3}
Reexpoziţie		
Secţiunea I:	Tema G (inversată), *fa*	32^{3}—33
	Tema B (canon), *fa*, apoi spre *fa diez*	33—34^{7}
	Tema G, *fa diez*	34^{7}—36
Secţiunea II:	Tema F, *moins vite* ♩ = 80, *Fa*	36—38
Secţiunea terminală:	Tema F (alternată cu tema C şi cu o dezvoltare din tema G), *Plus vite*, ♩ = 116 *fa*, apoi modulează	38—41
	Tema A (alternată cu tema C), *Très vite*, ♩ = 144, începe în *Mi bemol* dar cadenţează în *fa*	41—42
	Acorduri de cadenţă (peste tema A), *Extrêmement vite*, ♩ = 200, *fa* spre *Mi*	42—43
Coda (secţiune de tranziţie către partea III):	Tema B (canon), *Mi*	43—47^{14}
Partea III:	*dezvoltare în formă liberă a temelor lirice*	
Expunerea de noi		
Teme lirice:	Tema H, *Lentement*, 3/4, ♩ = 42, *Mi*	47^{15}—52
	Tema I, *Plus animé*, ♩ = 72, *Mi*	52—53

Scanned with OKEN Scanner

Tranziție pe tema H, *Un peu moins vite*, ♩ = 56, *Mi* spre *Do diez* 53—54[1]

Reluarea tuturor temelor lirice: Tema H + Tema C, *I r. Mouvt.*, ♩ = 42, *Mi* (modulează) 54[2]—55

Tema E + Tema C, *Très animé* ♩ = 116, *Mi* 55—56[3]

Tema D, *Mi* 56[9]—57

Tranziție către partea IV: se succed temele A, G. D, A, G (numai antecedentul; consecventul se află în mișcarea următoare) și mișcările *Moins vite*, ♩ = 60, *A nimé*, ♩ = 92, *Moins vite*, ♩ = 60, apoi un accelerando către partea IV, pasaj modulant 57[2]—58[3]

Partea IV: *reexpoziția liberă a tuturor temelor lucrării*

Tema G (consecventul temei începute anterior în tranziție; apoi se mai repetă tema de două ori), *Mouvt. de Valse bien rythmée*, 3/4, ♩. = 80, *Do* 58[4]—59

Tema B (monodie), *Do* (*Sol*) 59—59[21]

Tema G (de 2 ori) *Do* 59[22]—60

Tema B (canon), *Do* (*Mi bemol*) 60—61

Tema C + tema A (expoziție de fugă dublă), *do* (*Sol*) 61—62

Tema C + tema F, *Re* spre *Fa diez* spre *Do* 62—63[12]

Tema E + tema C, *Do* spre *Re* 63[12]—64

Tema G + tema A (numai a_1), *Sol* spre *Do* 64—64[16]

Tema B (canon, apoi o scurtă dezvoltare a temei) *Do* spre *La bemol* 64[16]—66

Tema C + tema A (fragmente izolate de pauză), *La bemol* spre *do* 66—68

Acordurile de cadență din partea II, *do* 69—69

Tema E, apoi tema G, *do* 69—70

Tema H + tema G, apoi tema H + tema B, apoi tema E + tema B, apoi tema H + tema B, *Do* (inflexiuni) 70—74

Tema A + tema B (care dispare) + tema H, apoi acordurile de cadență din partea II, *Do* 74—76[6]

Tema I, *Un peu lent*, 3/4, ♩ = 72, apoi

în cursul temei se trece la *Mouvt. de*

Valse, ♩ =80, *Do* 76[7] —77

Tema G + tema A, *Plus vite*, ♩ = 88,
apoi formula de cadență a temei A, *Do* 77—sfîrșit

PARTEA I

În *partea I* luăm cunoștință de principalele imagini ale lucrării. Dezvoltarea lor ulterioară își are punctul de plecare în această mișcare, a cărei formă este o amplă expoziție de sonată.

O linie precisă a dezvoltării dramaturgiei caracterizează prima mișcare. Cele două categorii principale de imagini care se ciocnesc în această parte, cele viguroase și cele lirice (corespunzătoare ideilor I și II din schema formei), au o aceeași cale de evoluție : dinamizarea. Astfel, prima mișcare este o continuă expansiune a temelor-imagini, a cărei împlinire, întreruptă către sfîrșitul părții, va fi atinsă abia în final.

Cu toată subsumarea temelor în două mari categorii, în cadrul fiecărui grup tematic există diferențieri importante și chiar contraste, care stau la baza evoluției ulterioare a formei. Să luăm, mai întîi, temele care alcătuiesc prima idee a mișcării. Dintre acestea, tema A (ex. 1) are cel mai bogat conținut, și de aceea, pe parcursul lucrării, față de celelalte teme ale *Octetului,* își transformă cel mai mult imaginea. Maiestoasă, plină de forță și energie, tema își frînge mai întîi elanul în nesiguranță și îndoială, pentru ca în cele din urmă să răzbească printr-o ultimă încordare a voinței. Elanurile temei [6] se află într-o progresivă dinamizare, situație care va marca evoluția ideilor din prima parte și în genere din întreaga lucrare. Iată deci că aceleași principii sînt aplicate atît pe por-

---

[6] În capitolul despre melodie am arătat, pentru prima parte a segmentului a_1, că elanul se face prin intervale mari și ritmuri punctate, iar căderea, prin intervale mici și ritmuri în șaisprezecimi. Situația este analogă în segmentul a_2 : elanul către culminația curbei melodice (nota *si bemol,* marcată *sff*) este realizat printr-o progresie ritmică (repetarea de 3 ori a termenului 5, 5, 2) și prin intervale mari, iar căderea, prin ritmuri în șaisprezecimi. Ultimul segment, a_3, are însă o altă evolutie. Păstrîndu-și elanul către sfîrșit, cînd curba melodică se statornicește pe culminația atinsă, culminația maximă a întregii teme (după care nu mai este posibilă o nouă cădere), segmentul a_3 se folosește pentru început de o formulă de cadență și de o variație ritmică prin care se întrerupe ingenios progresia termenului 5, 5, 2, prin intercalarea unei alte progresii (1, 2), tocmai pentru a amîna elanul către sfîrșitul temei.

Scanned with OKEN Scanner

ţiunile mici, cît şi pe cele mari ale formei, de unde rezultă unitatea dintre micro- şi macrostructură, semnalată mai sus în analiza melodicii *Octetului.*

De asemenea, bogăţia conţinutului acestei teme a determinat şi bogăţia mijloacelor folosite pentru realizarea ei, în special diferenţierea şi acţiunea conjugată a factorilor intonaţie, ritm, forme de atac etc. În acelaşi timp, caracterul robust, energic şi impetuos al temei, care se exteriorizează prin gesturi ample, romantice, a decis asupra stabilirii factorului timbric. Pe întreaga ei întindere, tema se desfăşoară într-o puternică sonoritate şi în aceeaşi dispoziţie orchestrală: execuţia monodică, în octave paralele, de către *tutti*-ul instrumental, fapt care sporeşte eficienţa factorului dinamic. De aici decurge impresia de bloc, de monolit, pe care o produce audierea acestei teme. De altfel, principiul menţinerii aceloraşi linii de timbru şi în genere a aceleaşi scriituri de-a lungul expunerii sau reluării unei teme se va întîlni pe parcursul întregii lucrări. Formula orchestrală nu se va schimba odată cu apariţia unui nou motiv sau fragment tematic, ci se va menţine aceeaşi pe întregul parcurs al temei [7]. De aceea, fiecare secţiune a lucrării capătă o culoare proprie, diferenţiindu-se de cele din jur. Claritatea, simplitatea, exprimarea directă a planului dramaturgic se evidenţiază şi prin modelarea formei sonore în blocuri timbrice specific colorate.

Deşi se integrează aceluiaşi caracter tipic pentru ideea principală din allegro-ul clasic de sonată [8], tema B (ex. 2) diferă în multe privinţe de tema A. Expresia ei, definită de autor prin termenul „*très doux*", contrastează cu aceea a temei A. Mai puţin activă, tema B are un caracter epic. Aspectul obiectiv al istorisirii pe care pare că o deapănă a determinat şi alegerea mijloacelor de exprimare. Aşa se explică prezentarea canonică a temei, care îi intensifică imaginea prin distribuţia mai largă a substanţei melodice.

Tema B este reluată, variat, de trei ori [9]: mai întîi *mp* (cînd se realizează un contrast faţă de sonoritatea temei A), apoi în *pp* şi, în sfîrşit, din nou *mp*, dar imediat crescînd pînă la repetarea în *ff* a temei A. Cu toate că tema B contribuia la repriza dinamizată a temei A, contrastul dintre aceste două teme, acuzat şi de faptul că reluările temei B produc efectul contrar dinamizării, acţionează împotriva procesului

---

[7] Arătam mai sus că prezentarea în canon caracterizează tema B, cea monodică (sau în expoziţie de fugă), tema A, pedalele figurative (în triolet), temele lirice etc.

[8] În capitolul despre melodie subliniam asemănările dintre aceste două teme: structura modală asemănătoare, principiul evolutiv de construcţie coroborat cu cel periodic etc.

[9] Structura ternară a temei B corespunde structurii ternare a temei A (alcătuită din segmentele a_1, a_2, a_3), cît şi structurii generale a ideii I (A, B, A), de asemenea ternară etc.

Scanned with OKEN Scanner

general de expansiune a imaginilor. De aceea, reluarea temei A la un registru mai înalt şi într-o sonoritate sporită nu epuizează întregul ei potenţial. Culminaţia nu este în întregime exprimată şi tema se frînge, concomitent cu o bruscă scădere a sonorităţii. Un scurt pasaj modulant leagă apoi ideea I de grupul tematic secund, în care domină sfera imaginilor lirice.

Şi în ideea II, care contrastează puternic faţă de ideea I [10], întîlnim acelaşi proces de evoluţie. Tema C (ex. 4), cu un caracter liric, melancolic, este reluată dinamizat după o scurtă frază conclusivă (tema D, ex. 3), ce aminteşte de stilul doinit al muzicii noastre populare. Acelaşi fenomen se constată şi la tema E, derivată liber din tema C, cît şi la cea de-a treia temă, F (ex. 8). Caracterul acesteia din urmă este însă mai complex : de un lirism mîngîietor în prima expunere (compozitorul menţionează cuvîntul „*carressant*" în dreptul temei), imaginea ei se schimbă în următoarele reluări, dezvoltînd un considerabil potenţial activ, care va atinge apogeul expansiunii temelor lirice din prima mişcare (nr. 17 şi urm.). De aceea, apariţia temei F se face pe nesimţite, fără să fie net delimitată de secţiunea anterioară (printr-o pauză sau respiraţie), iar centrul tonal se precizează mai tîrziu, pe parcursul, şi nu de la începutul temei. În sfîrşit, din acelaşi conţinut oarecum ambiguu rezultă şi prezentarea acestei teme mai întîi în *Re* şi apoi în *Si*, tonalitatea principală a grupului tematic secund.

Asemănător ideii I, în ideea II se întîlneşte concomitent procesului expansiv al temelor lirice un proces de frînare a acestuia, în care fraza conclusivă D joacă un anumit rol. Apariţia acestei fraze după culminaţia imaginii F atrage după sine reluarea temei A în tonalitatea ideii II, însă cu o expresie complet transformată. Dacă la prima apariţie tema A prezenta două aspecte : un elan urmat de o cădere, primul triumfînd în cele din urmă asupra celui de al doilea, în cea de-a doua reluare aspectul negativ frînge expansiunea celui pozitiv, iar la reluarea a treia, în coda primei mişcări, elanul este aproape eliminat, elementul depresiv luîndu-i locul. De aceea, în această din urmă apariţie a temei (nr. 19), domină intervalele mici, sensul descendent al curbei melodice, ritmurile în şaisprezecimi etc. Procesul de frînare a expansiunii lineare a imaginilor a triumfat deocamdată asupra temei A (prezentată în această ultimă ipostază numai de către vioara 1 cu surdină). Revenirea temei la expresia iniţială, viguroasă, se va realiza, după o lungă şi încordată luptă, abia în coda finalului.

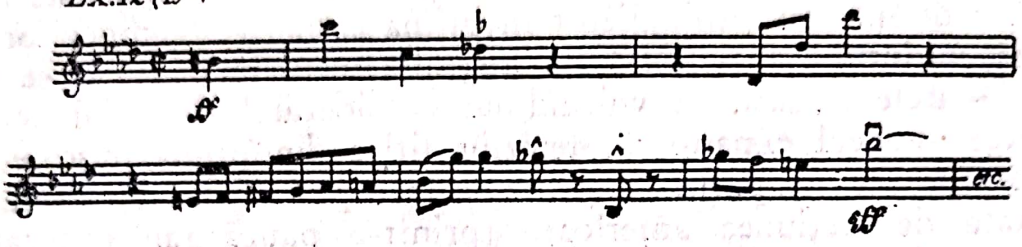
---

[10] Pentru a reliefa şi mai mult acest contrast, compozitorul renunţă la secţiunea clasică de tranziţie (punte).

Scanned with OKEN Scanner

În partea II, contradicţia internă a temei A, care a dus, parţial, în prima parte, la contracararea dezvoltării dinamice a imaginilor, face posibilă eliberarea totală a energiei astfel reţinute. Mai mult, frînînd în mişcarea iniţială tendinţa normală de expansiune a temelor, dezvoltarea acestora în partea II va depăşi nivelul intenţiilor exprimate în expunerea lor. Caracterul temelor principale va deveni acum dramatic, apropiindu-se cel mai mult, în prima secţiune, de clocotul dezvoltărilor beethoveniene.

Ex. 12 (19[10])

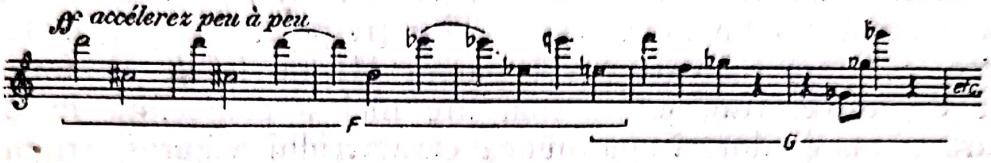


Tema G, prin care debutează partea II, aduce o schimbare bruscă şi totală de atmosferă. Avînd un caracter introductiv, această temă (ex. 12), emanată liber din tema F (intervalul iniţial de nonă mică este acum ascendent), pare că realizează potenţialul activ, ajuns acum dramatic, exploziv, al acestei din urmă teme. Caracterul agitat domină atît secţiunea principală a mişcării, cît şi secţiunea de tranziţie, în care reapar, transfigurate, temele A şi B. În punctul de culminaţie a sonorităţii se produce un nou contrast : impetuoasa dezvoltare este brusc întreruptă de reluarea temei F, care, spre deosebire de tema G, adînceşte celălalt aspect iniţial al temei : lirismul pasiv, mîngîietor (compozitorul indică din nou expresia „*carressant*").

Echilibrînd parţial cele două principale imagini — dramatică şi lirică —, partea II capătă o structură de allegro de sonată, singura mişcare a *Octetului* cu o formă relativ închisă, încheiată. Linia generală de dezvoltare a imaginilor se menţine însă şi în această mişcare : tema F (care are rolul ideii II în forma sonată) se dinamizează progresiv şi ajunge la o dezlănţuire a pasiunii ce continuă expansiunea temelor lirice din partea I (moment în care asistăm la întreruperea discursului muzical prin pauze generale). După o scurtă dezvoltare, în reexpoziţie, dinamizarea temei F atrage după sine culminaţia patetică a temei G (derivată, cum am văzut, din tema F) şi apoi a temei A. Mişcarea devine din ce în ce mai vie şi împiedică acţiunea firească a grupului de cadenţă : stabilirea pe tonalitatea principală. De aici provine acea ambiguitate a acor-

durilor placate cadențiale (ex. 9) și tot de aici imposibilitatea de a închide în întregime forma, de unde necesitatea de a o lega nemijlocit de mișcarea următoare (prin tema B). Expansiunea temei F (inițial lirică) pînă la un nivel care șterge granița dintre aceasta și tema G (demonică, amenințătoare), făcînd posibilă juxtapunerea lor (de unde și evidența înrudirii dintre ele : ex. 13), este cauza dezechilibrului formei sonată din partea II.

Ex. 13 (39[10])



PARTEA III

Dezechilibrarea codei părții II se continuă și se generalizează în partea III : e un proces care nu mai poate fi stăvilit, o urmare a epuizării totale a potențialului dramatic al temelor active (A, B) și lirico-active (F) [11]. De aceea, partea III apelează exclusiv la sfera imaginilor lirice, și are mai puțin aspectul unei forme închegate cît al unei dispoziții capricioase a structurilor, care reflectă o dinamică tainică a vieții sufletești. Privind lucrarea în ansamblul ei, partea III trebuie considerată o nouă etapă a dezvoltării începute în partea II, etapă care prelucrează exclusiv imaginile lirice ale *Octetului*. Calmul aparent care domnește în această parte permite acumularea de noi forțe spirituale, care vor izbucni, impetuoase, în final.

Principiul dramaturgic fundamental al lucrării, evoluția ascendentă a imaginilor, este prezent și în partea III, însă apelează la alte mijloace decît în mișcările precedente. Nu mai asistăm la simpla repetare a temelor la un registru și o intensitate mai ridicate și într-o scriitură care să întărească factorul dinamic. Procedeul fusese epuizat în părțile I și II, și nici nu ar fi corespuns caracterului meditativ al lirismului părții III.

[11] Dintre temele lirice, compozitorul s-a folosit în partea II numai de tema F, pentru că avea cea mai complexă imagine : pe de o parte, lirismul ei pasiv putea fi opus dezvoltării dramatice a temelor A și B, pe de altă parte, potențialul ei activ putea fi atît de mult dezvoltat încît să antreneze mai departe expansiunea patetică a temelor A și B. În partea III, tema F nu mai reapare : cele două aspecte contradictorii ale acesteia atinseseră în partea II termenul lor final de dezvoltare. În schimb, în partea III se introduc noi teme lirice (H și I) și se reiau temele lirice C, D și E din partea I.

Scanned with OKEN Scanner

Iată de ce, pentru menținerea atmosferei generale a mișcării [12], se recurge la o tehnică nefolosită încă pînă în acest moment al desfășurării lucrării : superpoziția tematică. O asemenea înaltă măiestrie întîlnim la repriza temei H (nr. 54[2]—55), cînd se antrenează concomitent reluarea temei lirice C din partea II. Mijloacele de expresie, atît de bogate și de variate, sînt folosite de compozitor cu o mare artă a economiei și întotdeauna în funcție de necesitatea de a întruchipa concret conținutul emoțional în imagini cuprinzătoare, multilateral dezvoltate. Astfel, atît caracterul dramatic al temelor active (A și B) sau liric-active (F), cît și cel catifelat, mîngîietor al temelor lirice (C, D, E, H și I) a fost dus pînă la punctul maxim al dezvoltării lor (respectiv în părțile II și III). De aceea, în tranziția care leagă partea III de final, ultimul asalt al forțelor depresive, tragice, nu mai are nici o consecință în dialectica ulterioară a imaginilor. Expansiunea caracterului viguros, triumfător al temelor active, în special al temei A, atît de îndelungat contracarată, nu mai poate fi reținută. Finalul impune și menține expresia transfigurată a acestui caracter.

PARTEA IV

Una din cele mai îndrăznețe consecințe izvorîte din respectarea planului dramaturgic, înscris în caracterul intim al temelor-imagini, este și momentul apariției mișcării finale : *Mouvement de Valse bien rythmée.* În lucrările clasice nu se poate diferenția tematica de mișcare. În *Simfonia V* de Beethoven, de pildă finalul, deși legat de partea anterioară prin acel faimos pasaj „de la întuneric la lumină", instaurează, odată cu mișcarea de *Allegro,* și tema principală a acesteia. Dimpotrivă, în *Octetul* de Enescu, tranziția între partea III și partea IV nu se oprește odată cu trecerea la mișcarea finalului. Această tranziție nu este decît un ultim aspect al dramaturgiei lucrării : tendința de reafirmare triumfală a temei A, care ne sugerează bucuria împlinirii unei înalte aspirații. Cum însă reluarea acestei imagini este rezervată ultimelor secțiuni ale finalului, debutul mișcării IV nu coincide cu începutul unei teme așa cum se petrece în simfonismul clasic. Tema G are antecedentul în secțiunea

[12] În scopul salvării unității acestei părți, amenințată oarecum de schimbarea capricioasă a structurilor, compozitorul apelează și la alte mijloace, printre care amintim menținerea, de-a lungul întregii mișcări, a aceleași dispoziții timbrice (vioara I cu surdină, restul coardelor fără surdină) și aceluiași centru tonal *Mi* (care, cu toate numeroasele inflexiuni, nu este părăsit printr-o modulație definitivă). La diversitatea de scriitură, la aspectul mozaicat al structurilor se opune astfel unitatea timbrică și tonală.

Scanned with OKEN Scanner

de tranziție și consecventul în partea IV. Prin acest procedeu mișcarea finală se instaurează pe nesimțite, ștergînd granița cu mișcarea precedentă (care se percepe clar în *Simfonia V* de Beethoven), iar evoluția începută în secțiunea de tranziție se continuă fără întrerupere în partea următoare. Astfel, tematica și mișcarea acționează independent, în funcție de planul dramaturgic [13].

Deși finalul se intitulează „Mișcare de vals", nu vom întîlni aici nimic din caracterul dansului cu același nume. Valsul, dans specific epocii romantice, e stilizat într-o măsură atît de mare, încît nu-și va menține nici una din trăsăturile lui tipice. Singurul element al valsului păstrat în final este tempoul. Există însă un motiv dramaturgic pentru care compozitorul apelează la o asemenea mișcare. Din schema formei rezultă că temele principale au fost expuse în partea I în măsurile ternare 3/2 (ideea I) și 6/4 (ideea II). Dezvoltarea dramatică din partea II a transfigurat temele, notate de data aceasta în măsură binară. În partea III, expunerea de noi teme lirice și mai ales necesitatea de a le suprapune, în reluare, temelor lirice din partea I a condus la respectarea măsurii ternare a acestora din urmă. În sfîrșit, continuarea în final a tranziției începute în partea III, al cărei rol dramaturgic l-am constatat, a menținut măsură de 3/4, tocmai pentru a realiza o trecere cît mai fluidă posibil [14]. În felul acesta, mișcarea însăși e supusă dramaturgiei, măsura de 3/4 favorizînd superpoziția diverselor teme expuse anterior în măsuri ternare.

Asemenea părții I, partea IV nu are o formă închisă, independentă. Succesiunea diferitelor teme nu se supune unui tipar tradițional (ca în partea II) și nici măcar unei periodicități libere (ca în partea III). Și totuși, dispoziția microstructurilor nu este haotică, ci evoluează materializînd planul dramaturgic. Tendința, obiectivul finalului, și deci al operei întregi, este — am arătat — afirmarea definitivă a imaginii prin care debutează lucrarea (tema A) și pe care o identificam drept simbol al unei înalte aspirații. Materialul tematic reluat în totalitate în repriza-culminație va suferi astfel o profundă reconsiderare. În fața torentului neîntrerupt, al elanului fără stavilă care va impune, odată cu reluarea temei inițiale, certitudinea împlinirii acelei aspirații, sînt înlăturate orice visuri, îndoieli, nesiguranțe. Temele lirice, pasive, sînt transfigurate, împrumutînd vigoarea, robustețea celorlalte teme. De aici posibilitatea de

---

[13] În planul microstructurii, constatam în analiza segmentului a_1 (al temei A) o asemănătoare diferențiere și totodată conlucrare a factorilor intonație, ritm, forme de atac etc. Compozitorul descoperă deci atît în planul microstructurii, cît și în cel al macrostructurii posibilități inedite de expresie.

[14] Începînd de la nr. 58, măsura și tematica (tema G se repetă de trei ori) rămînînd aceleași, nu se mai produce decît o singură schimbare: accelerarea tempoului pînă a acela de vals (doimea = 80).

Scanned with OKEN Scanner

a le suprapune în cele mai diverse țesături polifonice. Toate aceste suprapuneri formează însă un fond neîntrerupt peste care se desenează, mai întîi fragmentar (ex. 11), apoi în întregime, culminația apoteotică, triumfală a temei A. O singură dată se întrerupe acest torent : la sfîrșitul lucrării, cînd se reia abrupt și pentru un scurt timp ideea I (nr. 76⁷—77). Dar amintirea dureroasă a stărilor depresive, de mult depășite, este imediat spulberată. Lucrarea se încheie viguros prin reluarea augmentată a elanului de cadență al temei A (din prima expunere).

Urmărind cu perseverență o idee unică de-a lungul întregii lucrări, adică un plan dramaturgic bine definit, Enescu a realizat o formă muzicală nouă, dezvoltată — am constatat — din posibilitățile sau însușirile mijloacelor muzicale (tematice) alese. Forma *Octetului* reproduce astfel pe planul macrostructurii principiile de alcătuire a microstructurii : întrepătrunderea concepțiilor periodice și evolutive. Se observă astfel, schematic, extinderea formei allegro de sonată la întregul ciclu al sonatei :

Formă sonată în 4 mișcări distincte

I	II	III	IV
Très modéré	Très fougueux	Lentement	Mouvt. de Valse
Expoziția	Dezvoltarea		Reexpoziția

Formă allegro de sonată

Fuziunea acestor forme nu se putea însă realiza fără renunțarea parțială la principiul periodic. Compozitorul recurge, de aceea, la noi structuri, deschise, cum sînt cele ale părților I și IV, care nu se echilibrează decît în ansamblul lucrării. De aici și acțiunea principiului evolutiv în mișcările extreme, principiu supus planului dramaturgic : dezvoltarea ascendentă a imaginilor prin dinamizare, în partea I, și prin acumulare de mijloace polifonice (superpoziții tematice), în partea IV. Folosirea structurilor evolutive și echilibrarea lor în întregul lucrării este o contribuție remarcabilă a lui George Enescu în procesul de constituire a unei noi forme, adecvate caracteristicilor reînnoite ale vocabularului artei muzicale. Enescu se arată — iarăși — precursorul unor împrospătări recente ale creației muzicale izvorîte din transfigurarea sugestiilor primite de la cîntecul popular.

Crearea *Octetului de coarde*, operă care demonstrează precocea maturitate artistică a autorului ei, nu poate fi explicată numai prin asimilarea de către compozitor a elementelor de artă cultă tradițională. Desigur, profunda cunoaștere a culturii muzicale europene se evidențiază

Scanned with OKEN Scanner

de la prima audiţie a lucrării. Atît mijloacele tehnice — contrapunctul şi subtilităţile fugii de la Bach, forma (sonată) şi în genere tematismul de la Beethoven, tehnica leit-motivului şi ciclismul de la Wagner şi Franck, densitatea sonoră şi monumentalitatea construcţiei de la Brahms, transparenţa armoniei (în momentele lirice) de la Fauré etc. —, cît şi spiritul lucrării — gestul amplu, romantic, contrastul (uneori exploziv) postromantic, echilibrul şi claritatea clasică etc. — trădează vasta sinteză. Topirea tuturor acestor elemente într-o operă atît de complexă şi totodată unitară nu explică totuşi înnoirile — semnalate — din conţinut (dramaturgie) şi din tehnica de compoziţie. Există în *Octet* aspecte care nu se pot găsi la predecesorii sau chiar contemporanii lui Enescu (din acea perioadă). În multe privinţe — ritmul, structurile evolutive etc. —, compozitorul se vădeşte un precursor al transformărilor petrecute în arta muzicală a secolului nostru. Toate acestea, credem, se explică dacă ţinem seama şi de elementele din cîntecul popular românesc pe care compozitorul le-a încorporat organic artei sale. Tocmai de aceea *Octetul* nu este o lucrare eclectică. Spiritul ei, cu toate corespondenţele ce se pot stabili cu marea tradiţie europeană cultă, ne apare profund românesc. *Octetul* trebuie considerat, alături de *Sonata II pentru pian şi vioară* de acelaşi compozitor, prima lucrare reprezentativă de muzică de cameră românească.

Nu este însă mai puţin adevărat că vasta cultură muzicală pe care o constatăm la autorul *Octetului* era indispensabilă realizării unei asemenea opere. Substanţa folclorică nu ar fi putut transforma organismul simfonic tradiţional dacă acesta din urmă nu ar fi fost desăvîrşit asimilat. Ori tocmai sinteza, atît de personală, a celor două tradiţii — populară şi cultă — a imprimat *Octetului* pe de o parte culoarea locală, românească, iar pe de altă parte acel nivel de exprimare care-i conferă accesul la înţelegerea universală. Prin urmare, *Octetul* este, totodată, şi una din cele mai remarcabile lucrări de muzică de cameră scrise la începutul secolului nostru.

Nu putem avea astăzi perspectiva rolului pe care l-a jucat *Octetul* în evoluţia ulterioară a artei europene, deşi am constatat atîtea aspecte ale lucrării care anticipează această evoluţie. Posedăm însă o emoţionantă mărturie a cunoscutului compozitor francez Arthur Honegger, care situează *Octetul* printre lucrările ce i-au ghidat strălucita sa carieră de creator. Într-o scrisoare, Honegger îi mărturisea lui Enescu:

„Primele sunete cărora vioara dv le-a dat viaţă (era o veche ciaconă de Viotti), apoi contactul meu direct cu *Sonatele* dv, cu *Simfonia*, *Octetul*, răscolitorul *Oedip*, toate acestea m-au precedat ca un ghid în cariera mea“ [15].

[15] În volumul *Enescu*, Bucureşti, Editura *Meridiane*, 1961, p. 70.

SUITA „SĂTEASCĂ" ŞI SENTIMENTUL NATURII ÎN OPERA LUI GEORGE ENESCU [1]

Cea de a treia suită simfonică a lui George Enescu a fost terminată la 4 octombrie 1938, la vila Luminiş din Sinaia, după cum notează autorul la sfîrşitul partiturii. Într-un număr din ziarul *Adevărul* (12 decembrie 1937), care dedica o pagină activităţii muzicianului, aflăm că încă cu un an înainte Enescu se găsea într-o stare avansată a lucrului consacrat operei ; se reproducea, cu acest prilej, în manuscris, o pagină din partea a IV-a a suitei, *Pîrîu sub lună*, care de pe atunci avea forma definitivă cunoscută astăzi. Dedesubtul facsimilului se menţiona şi faptul că suita, „la care Enescu mai lucrează încă, i-a fost comandată anul trecut în America". Se poate presupune astfel că *Săteasca* a fost începută în 1936 şi că patru părţi ale lucrării erau terminate cu mult timp înainte de data înscrisă pe ultima filă a manuscrisului. Căci Enescu nu-şi considera definitiv încheiată o creaţie decît în momentul desăvîrşitei ei finisări, care, uneori, se întindea pe un interval îndelungat de timp. Sînt semnificative, în acest sens, precizările lui Emanoil Ciomac despre munca migăloasă a compozitorului în şlefuirea operelor sale, precizări care, fiind probabil comunicate muzicologului de Enescu însuşi, capătă valoarea unei mărturii autentice.

Exigenţele lui George Enescu „faţă de sine însuşi — scrie Em. Ciomac — sînt teribile. Ani de zile cîte un manuscris e păstrat în sertar fiindcă un mic fragment, uneori o măsură doar, nu-l satisface..." [2]. O completare a mărturiei acestei înalte răspunderi profesionale rezultă şi dintr-o declaraţie a compozitorului : „Fug de facilitate şi sînt foarte

---

[1] Scris în 1963 şi aflat în : Niculescu, Ştefan. *Studii despre creaţia lui George Enescu*, manuscris. Bucureşti, Biblioteca Uniunii compozitorilor, inventar nr. 16413, 1967 ; utilizat în *George Enescu. Monografie*. Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1971, p. 928—936.

[2] Ciomac, Emanoil. *Ultimele compoziţii ale lui George Enescu*. În : *Simetria*, Bucureşti, nr. 5, 1943, p. 116.

Scanned with OKEN Scanner

sever cu mine. Sînt conştient pînă la ultima notă şi nu rămîn la ea pînă nu sînt complet mulţumit“ [3].

Dedicată orchestrei Filarmonice din New York, care a şi executat-o în primă audiţie mondială, sub conducerea autorului, la 2 februarie 1939, *Suita a III-a* este alcătuită din cinci părţi, purtînd titlurile : I. *Renouveau champêtre ;* II. *Gamins en plein air ;* III. *La vieille maison de l'enfance au soleil couchant. Pâtre. Oiseaux migrateurs et corbeaux. Cloches vespérales ;* IV. *Rivière sous la lune ;* V. *Danses rustiques.* (I. *Reînnoire cîmpenească* II. *Ştrengari zburdînd în aer liber ;* III. *Casa veche a copilăriei în soarele asfinţitului. Cioban. Păsări călătoare şi corbi. Clopote de vecernie ;* IV. *Pîrîu sub lună ;* V. *Dansuri rustice*).

Este pentru a doua oară în cariera lui George Enescu — prima dată fiind în *Poema română,* op. 1, scrisă cu patruzeci de ani înainte, şi a treia şi ultima dată în *Suita „Impresii din copilărie“ pentru vioară şi pian,* op. 28, scrisă doi ani mai tîrziu — că viziunile şi stările de spirit din care s-a inspirat sînt mărturisite fără echivoc de autor prin titluri sugestive. Programatismul lui Enescu are în toate aceste lucrări un caracter autobiografic. Este vorba de înfăţişarea unui crîmpei al vieţii satului românesc, dar nu al oricărui sat, ci al aceluia în care Enescu şi-a petrecut primii ani ai copilăriei. Peisajul, cîmpia, natura din jurul Livenilor, jocurile zburdalnice ale copiilor, casa în care a locuit compozitorul, cu întreaga atmosferă specifică a înserării, a cîntecului de păstor şi a zborului păsărilor călătoare, apoi, jocul apelor pîrîului (pîrîul din fundul grădinii sale ?) în lumina razelor de lună şi voioşia unei petreceri populare — toate formează amintirile pe care Enescu le evocă în paginile *Suitei „Sătească“.*

„Am remarcat — spusese cîndva Enescu — ...că viaţa oricărui om e ca o coardă de arc, care, întinsă, oscilează şi revine încet la poziţia simplă şi dreaptă de la care a plecat. Eu revin de unde am luat-o, la acei care au prezidat la primii paşi ai mei şi au dispărut ; asta mă îndurerează, dar nu mă înstrăinează de locul meu natal unde vreau să mă întorc odată şi odată pentru odihna cea mare“ [4]. Un conţinut autobiografic aproape identic va fi zugrăvit şi în *„Impresii din copilărie“.*

Se impune, aşadar, constatarea că imaginile acestei muzici nu sînt „pictate“ de Enescu direct după natură ; ele nu sînt impresii de-o clipă, oricît de puternice ar fi sau de prompt fixate în operă. Nu ne aflăm, prin urmare, în faţa unei lucrări propriu-zis impresioniste, cu toate co-

---

[3] M[assoff], I[on]. *George Enescu vorbeşte „Rampei“. Muzica românească să fie sinceră. Reorganizarea conservatoarelor. Activitatea operei. Ce e cu „Oedip“ ? Viitoarele turnee.* În : *Rampa,* Bucureşti, VIII, nr. 2417, 15 noiembrie 1925.

[4] A[lexandru], P[etrovici]. *Maestrul Enescu are aproape terminată opera „Oedip“. Un turneu de concerte. „Oedip“,* În : *Rampa,* Bucureşti, XIV nr. 3494, 14 septembrie 1929.

respondențele exterioare ce se pot stabili între *Săteasca* și unele procedee coloristice ale impresionismului. Enescu redă în muzica sa nu senzații evanescente, ci fragmente de viață sedimentate, adîncite, triate îndelung în memoria sa în anii scurși din timpul copilăriei, fragmente autobiografice comentate nu în starea de spirit a copilului care le-a trăit, ci cu gravitatea, înțelepciunea, bogata experiență de viață a omului matur, care le readuce în conștiință.

Desigur, Enescu a putut revedea uneori satul în care a copilărit. Totuși, sursele operei sale rămîn cele ale amintirilor ; acestea doar s-au reîmprospătat, s-au reconturat, au căpătat o prezență mereu sporită de-a lungul timpului.

Cu toată mărturisirea surselor inspirației sale, Enescu nu scrie o muzică propriu-zis programatică. Argumentul poetic sau plastic nu decide asupra formei operei. „Aceasta — subliniază pe drept Emanoil Ciomac — se închide în orînduiri mlădioase care țin însă de cunoscutele tipare. Partea I, a III-a și a IV-a sînt în formă liberă de *sonată*, de *lied*, de *rondo* mic. A II-a e un *scherzo*. Finalul, o temă de dans cu variațiuni“ [5]. Chiar necunoscînd programul lucrării, program care se evidențiază doar prin titlurile scrise la începuturile părților suitei, muzica poate produce o impresie la fel de puternică asupra auditorului. Și aceasta pentru că recunoaștem în *Suita a III-a* (ca și în *„Impresii din copilărie“*) același stil profund personal al autorului, aceeași manieră în dezvoltarea ideilor, aceleași coordonate expresive esențiale ca și în lucrările neprogramatice.

Într-adevăr, sentimentul rustic, viguros redat de tema dansului din finalul suitei sau de cea principală din prima mișcare se aseamănă izbitor aceleia din finalul *Sonatei a III-a de vioară* sau al *Sonatei a II-a de violoncel*, fiind realizat, în toate aceste cazuri, prin idei melodice identice ca factură și care se integrează în aceeași familie a temelor create de Enescu în spiritul jocurilor populare românești. Tot astfel, atmosfera nostalgică, realizată printr-un discurs muzical asemănător celor din doinele noastre populare, atmosferă tipică în mișcările lente (uneori și cvasilente) ale tuturor operelor de maturitate ale lui George Enescu, o întîlnim, obținută prin mijloace sensibil corespunzătoare, și în părțile a III-a și a IV-a din *Suita „Sătească“*. Dar chiar și momentele aproape onomatopeice, cum sînt de pildă cele din partea a III-a (*Zborul cocorilor* etc.), se întîlnesc și în alte opere fără program declarat ale lui George Enescu, ca de pildă imitarea cîntecului păsărilor în partea a II-a a *Sonatei a III-a de vioară*.

Trebuie subliniat însă că asemenea momente posibil de interpretat ca descriind aspecte particulare din natură nu reprezintă efecte pur exte-

[5] Ciomac, Emanoil. *Op. cit.*, p. 113.

rioare, culori propriu-zis naturaliste, deoarece sînt integrate organic discursului muzical, participă la arhitectura ansamblului. Pe bună dreptate spune Emanoil Ciomac că aceste particularităţi „descriptive sau chiar imitative pe alocuri nu trebuie să ne înşele... Ele fac trup cu spiritul... central (al operei), decurg din firească lui dezvoltare. Nu sînt efecte exteriorizate ale unei arte naive, puerile — oricît de halucinante ar fi, în precizia lor aproape materială..." [6].

Iată deci că în întreaga operă a lui George Enescu, şi nu numai în lucrările manifest programatice, inspiraţia din natură a jucat un rol de prim ordin. Programatismul lui Enescu în înţelesul lui înalt, adică al unei viziuni adînci care interpretează şi generalizează impresiile nemijlocite ale artistului asupra naturii şi vieţii, şi nu în sensul unui argument literar sau plastic care decide asupra organizării muzicii dintr-un punct de vedere exterior acestei arte, este, de aceea, prezent şi în lucrările sale fără program declarat. Dar ceea ce ne apare mai remarcabil este similitudinea dintre această viziune a lui Enescu şi aceea a anonimului creator al cîntecelor populare româneşti din care s-a inspirat. Căci nu prin împrumutarea expresiei şi a trăsăturilor esenţiale ale melodiilor folclorice a ajuns Enescu să aibă o viziune asupra naturii şi vieţii corespunzătoare viziunii poporului din mijlocul căruia s-a ridicat, ci dimpotrivă, asemănarea aceasta de viziune, formată încă din timpul primei perioade a copilăriei şi desigur mult adîncită cu trecerea anilor, l-a determinat să aleagă tocmai particularităţile melosului popular românesc drept cea mai autentică şi personală posibilitate de exprimare.

Importanţa naturii în opera lui George Enescu a fost remarcată încă înaintea apariţiei *Suitei a III-a, „Sătească"*. „Dragostea de natură — scrie Trancu-Iaşi de cîntecul ciocîrliei în faptul dimineţii, de strălucirea spicului de grîu, de toată ambianţa pămîntului moldovenesc este interpretată în compoziţia sa" [7].

În aceeaşi epocă, José Bruyr scrie în interviul pe care îl ia lui George Enescu: „A scrie ieri acest nume de 13 litere care poartă un atît de triumfător noroc afişelor ar fi însemnat încă, pentru mine, să evoc înainte de orice virtuosul în haine negre, cu arcuşul pe coarde pe fondul orchestrei, la înălţimea unei estrade internaţionale. De ieri însă cunosc un alt Enescu — un Enescu «ţăran al Dunării». Căci iată ce amintiri îl animau pe compozitor în preajma compunerii *Suitei «Sătească»*: «...Cîmpia mea moldovenească — îi declară Enescu lui José Bruyr —, cu cîmpuri de orz şi de porumb, cu fîşii de vechi păduri fără lumină, cu orizonturile ei şi cu satele vechi, pierdute între mesteceni şi sălcii... Satul

---

[6] Idem, p. 118.

[7] Trancu-Iaşi, *George Enescu reprezintă geniul românesc*. În: *Adevărul*, Bucureşti, II, nr. 16526, 12 decembrie 1937.

meu este ca multe altele, şi de asemenea ca multe altele — dar incomparabilă — acea casă fără etaj, cu prispa de lemn pictat unde se uscau funiile de usturoi în soare. Mai departe, pe un dîmb de salcîmi, era o altă casă mai mare, o mică locuinţă boierească de ţară ; mai departe încă, o frumoasă biserică, ale cărei icoane tremură în volutele tămîiei. Era timpul cînd muzica se trezea în jurul meu : mama mea, uneori, improviza la chitară, iar tatăl meu, la vioară. Păzitorul albinelor era cîntăreţ din fluier ca şi zeul Pan. Ţărani în cămăşi albe brodate cu roşu şi cu albastru cîntau doine în asfinţit. La sărbători, ţigani lăutari treceau pe stradă... Şi eram condus pe atunci la acea biserică pe care unchiul meu, preotul, o umplea de splendoarea sfinţită a liturghiilor. Mai ales, Domnule, nu te osteni prea mult să cauţi toate acestea în atlasul din copilărie. Vei găsi între Siret şi Prut, doi afluenţi ai Dunării, Iaşii şi Dorohoii : Cracalia şi Liveni Vîrnav aparţin în propriu amintirilor mele...» Şi mi-am făcut — scrie în încheiere José Bruyr — ...acest mic silogism în felul meu :

Omul are totul în copilăria sa.

O copilărie se petrece într-un colţ de ţară.

O patrie înseamnă pămînt şi morţi.

Pămîntul şi morţii săi — patria sa — creatorul lui *Oedip*, cetăţean al lumii, le poartă pretutindeni cu sine...“ [8].

Într-un alt articol, intitulat *Enescu şi Natura*, semnat de M. Vessereau, importanţa naturii în viaţa şi activitatea lui George Enescu este cercetată mai în adîncime. „Enescu — scrie M. Vessereau — şi-a petrecut copilăria în faţa limpezimilor îndepărtate, nu ca acelea ale mării, care sînt abstracte, ci acelea ale Moldovei, ca şi ele nelimitate şi ţesute pe deasupra cu mii de fantezii liniare. Spuneam altă dată cum de-a lungul acestui spaţiu complex, precis şi plastic, probitatea luminii regizează planurile ; cum liniile de nori şi undele geologice fug în depărtare fără să piardă nici o nuanţă, nici un detaliu din extraordinara lor exactitate de-a lungul luminii argintate care le unifică. Dublă amprentă la acest maestru al marilor linii generatoare, respectînd de asemenea cel mai complex detaliu în unitatea viziunii sale sintetice... Nimic din toate acestea nu este imitaţie, ci acel instinct de asimilare care este dragostea... Este o dragoste concretă, cvasifizică, mai esenţială decît inteligenţa sau imaginaţia. Enescu nu numai că a văzut, ci a şi pipăit, a respirat plantele şi zăpada «care miroase bine» şi vîntul încărcat de humus în calda bucurie a soarelui. Tufişurile l-au zgîriat. El şi-a trecut mîna peste spinarea aspră a boilor, a resimţit în muşchi tresărirea forţei lor. El a trăit printre aceia care nu ştiu să pozeze, care nu falsifică nimic, dar

[8] Bruyr, José. *Un entretien avec... Georges Enesco.* În : *Guide de concert*, Paris, XII, nr. 24, 13 martie 1936

care extrag din pămînt hrana pentru toţi : acei ţărani de acolo «visători şi mîndri» care cunosc gesturile trebuincioase. Între adevărurile lor, i s-a accentuat dispreţul pentru artificial, pentru eleganţa fabricată şi chiar pentru acea artă prizonieră în propria sa perfecţiune care sterilizează opera stereotipizînd-o... În cîntul său el a pus pămînt, soare, apă... deoarece cîntul său este adevăr. Eleganţa sa este exactitate absolută a gestului, ca şi a intenţiei ; este noblețea pe care o datorează muncitorului manual, cît şi tehnicii sale de pian, de arcuş sau de orchestră, în aşa fel încît gestul său, depăşind ştiinţa instrumentală, exprimă puterea vieţii şi întîlneşte instinctele creaţiei. El aruncă în depărtare sunetul, «asemenea celui de clopot» ; el frămîntă arcuşul care devine «aluat maleabil» ; arătătorul său plantat nemilos pe baghetă devine «ghiara unei păsări de pradă». Fierar, el întinde cu cei doi pumni ai săi spirala de bronz alcătuită din labele orchestrei. Lucrător, el escavează atmosfera sonoră, pntru a face să apară brazda de grîu, macul şi ciocîrlia. El strînge pînzele, el respinge valurile, el înfrînge răbufnirile furtunii. Muzica traduce astfel ritmul uman în lupta sa printre ostilităţile şi consimţămintele pămîntului ; ea este actul «Demiurgului» ordonînd materia pe care o încredinţează omului. Enescu sugerează acest «anima» preexistent formelor, care a fost elan vital înainte de a fi operă. Astfel, această operă nu este niciodată gata făcută, chiar şi la a doua mie execuţie, este un lucru care se construieşte pentru noi, prin noi, în noi. Ea este cu totul nouă şi totuşi asemenea celei dinainte ; sigură pe sine, definitivă şi fără bravură, ca şi planta bogată a pămîntului însorit. De aceea ştie el să aştepte, asemenea iobagului, sămînţa care va încolţi şi momentul cînd propriile sale opere îşi vor găsi în spirite anotimpul potrivit. El ştie că acest timp va veni.

Toate acestea explică în parte — dacă totuşi se simte nevoia de a cunoaşte cauzele — acţiunea unei asemenea arte asupra întregii fiinţe : nervi, creier şi inimă. Imaginea vie pe care o suscită, cu rezonanţele, amintirile, iniţiativele şi forţa sa, atinge fibrele cele mai neaşteptate pentru că redeşteaptă senzaţii în aparenţă străine între ele, dar unite prin esenţa lor. Ea redeşteaptă bogăţia «Corespondenţelor» baudelairiene şi face astfel să vibreze muzica necreată care este în fiecare dintre noi" [9].

Dar încă din 1905, în vizionarul articol dedicat lui George Enescu de Ch. Adrianne, sînt descoperite asemenea trăsături fundamentale ale artei sale, care s-au menţinut ulterior în întreaga sa creaţie. Orchestraţia lui Enescu, notează Ch. Adrianne, „lasă tuturor sonorităţilor tenta, savoarea, parfumul lor individual, procedînd prin juxtapuneri de timbruri, prin pete sonore, după cum în pictură Franz Hals, Manet, Cé-

[9] Vessereau, M. *Enesco et la Nature.* În : *Le Monde Musicale*, Paris, XLVI, nr. 12, 12 decembrie 1935, p. 377—378.

zanne procedau prin pete colorate. Dar impresionismul pitoresc nu este singurul impresionism al lui Enescu. Muzica sa este o oglindă care reflectă un suflet. Pe oglindă zburdălnicia îşi va apleca chipul rîzător. Vom auzi izbucnind veselia sa juvenilă în *Suita de orchestră* (e vorba de *Suita I — n.n.*), poem al tinereţii. Ea se va dezlănţui liber pe vastele întinderi pe care ni le descrie *Preludiul*, în care diversele instrumente la unison exprimă, în ciuda multiplelor sale strigăte, stabilitatea naturii, tinzînd spre un acelaşi ţel : conservarea fiinţei pentru viaţă" [10].

În concluzia aceluiaşi autor se remarcă dubla însuşire a muzicii lui Enescu : pe de o parte faptul că e organic construită, după legile specifice artei sunetelor, iar pe de altă parte faptul că prezintă unele calităţi de programatism izvorîte din corelaţiile ei adînci cu natura : „Caracteristica muzicii lui Enescu este aceea de a fi pur muzicală. Putem s-o traducem literar deoarece ea revelează o întreagă natură, o natură primitivă în care clocotesc toate instinctele... De aici se va naşte admirabila credinţă a lui Enescu în viaţă, sau mai curînd într-o viaţă aşa cum ar trebui să fie..." [11].

În lumina celor de mai sus, *Săteasca* şi *Impresiile* reprezintă în muzica lui Enescu, alături de *Poema română* (dar cu cîtă diferenţă de măiestrie şi de maturitate a stilului !), cazuri particulare de programatism declarat. Localizarea în timp şi spaţiu a momentelor autobiografice evocate a condus în mod firesc la intensificarea unor aspecte descriptive caracteristice, dar nu a modificat cu nimic profilul fundamental al creaţiei compozitorului. Rechemarea în amintire a clipelor tainice ale copilăriei are însă şi o semnificaţie profundă. Într-adevăr, dacă natura a avut o influenţă atît de considerabilă în întreaga operă enesciană, dacă acea viziune asupra naturii, formată în anii copilăriei, a rămas, aşa-zicînd, subiacentă tuturor lucrărilor sale, atunci evocarea tocmai a timpului şi locurilor cînd această revelaţie s-a produs reprezintă şi îndreptarea către sursele cele mai adînci, mai autentice ale fiinţei şi operei compozitorului.

Aşa cum am arătat, întoarcerile în epoci diferite la viaţa şi natura satului copilăriei implică, pe planul inspiraţiei muzicale, reveniri periodice la cîntecul popular, folosit în chip *manifest explicit*, fie sub forma citatului, ca în *Poemă* şi *Rapsodii* [12], fie sub forma ideilor construite în spiritul melosului popular sau, după propria expresie a lui Enescu, „în

---

[10] Adrianne, Ch. *Georges Enesco.* In : *L'Echo musical*, Paris, III, nr. 23, 15 august 1905.

[11] Ibidem.

[12] Fără a fi propriu-zis programatice, *Rapsodiile* au totuşi, datorită expresivităţii melodiilor şi tratării lor orchestrale, o particulară plasticitate şi putere de sugestie care favorizează asocierile cu imagini poetice.

caracter popular românesc", ca în *Sonata a III-a de vioară*[13], *Sătească* și *Impresii*. De acea, și nu întîmplător, aceste lucrări explicit românești (pentru că expresia lor folclorică este directă) constituie axele, punctele de plecare și de sprijin ale creației lui George Enescu. Datele cînd au fost scrise marchează și începuturile celor trei etape din evoluția stilului compozitorului.

Astfel, prima etapă (începută în pragul secolului nostru și terminată odată cu primul război mondial) cuprinde opere ca: *Poema română* (1897), *Sonata a II-a pentru vioară* (1899), *Octetul de coarde* (1900), *Rapsodiile* (1901—1902), *Suita I pentru orchestră* (1903), *Suita a II-a pentru pian* (1903), *Dixtuorul* (1906) și cele trei *Simfonii: I-a* (1905), a *II-a* (1914), a *III-a* (1919); a doua etapă (de la mijlocul deceniului al doilea pînă la sfîrșitul deceniului al treilea) cuprinde opere ca: *Sonata I pentru pian* (1924)[14], *Sonata a III-a pentru vioară* (1926), *Oedip* (1932), *Sonata a III-a pentru pian* (1935), *Sonata a II-a pentru violoncel* (1935); iar a treia etapă (de la sfîrșitul deceniului al treilea și pînă la sfîrșitul vieții compozitorului) cuprinde: *Suita a III-a pentru orchestră, „Sătească"* (1939), *Suita pentru vioară și pian, „Impresii din copilărie"* (1940), *Cvartetul cu pian nr. 2* (1944), *Uvertura de concert* (1948), *Cvartetul de coarde nr. 2* (1952), *Simfonia de cameră* (1954).

O evoluție aproape asemănătoare caracterizează aceste trei etape ale stilului enescian. Același punct de plecare: muzica populară (sub formă de citat în prima etapă, sub formă de muzică „în caracter popular" în celelalte două). Aceeași depășire a datelor evident românești prin sublimarea și adîncirea lor într-un limbaj muzical profund personal, în care manifestarea muzicii populare, fără să mai fie directă, e totuși implicit prezentă. Aceeași continuă îmbogățire a propriului limbaj muzical, care se datorează mai mult unei creșteri firești, unei reale necesități lăuntrice, decît vreunei puternice influențe din afară.

Delimitarea devenirii stilului enescian în trei etape nu trebuie înțeleasă însă rigid. Există în realitate o continuitate directă, o transformare neîntreruptă, o relație organică de la cauză la efect, care leagă o operă de cele precedente și o etapă de cea imediat anterioară. De aceea, nu vom întîlni în drumul acestui creator schimbări bruște de direcție, convertiri sau mari variații, care să ducă pînă la renegarea operei trecute și

---

[13] Într-una din primele sale versiuni pentru tipar, *Sonata a III-a de vioară* avea înscris un *motto* la începutul părții a doua, evocator al naturii Moldovei.

[14] Finalul acestei lucrări — deținător nu numai al acelorași virtuți stilistice, dar purtînd inițial un titlu literar asemănător: *„Plaiul românesc în noapte"* — apare astfel ca o „poartă deschisă către partea a doua a *Sonatei a III-a pentru pian și vioară"* (Marbé Myriam, *Varietatea tematică și unitatea structurală în lucrări de cameră de Enescu*. În: *Muzica*, București, nr. 5, 1965, p. 22).

începerea alteia pe bază nouă. Vom întîlni, dimpotrivă, o dezvoltare logică, o împlinire firească, asemănătoare creşterii unui arbore în care orice operă este o altă creangă legată vital de tulpina comună. Progresul lent dar continuu al stilului nu va cunoaşte alte „perturbări" decît revenirile periodice la sursa sănătoasă a cîntecului popular, adevărate reîmprospătări care, cu sprijinul vastei experienţe artistice dobîndite în trecut, vor reuşi, ca o consecinţă firească, să emancipeze compozitorul spre noi orizonturi.

Scanned with OKEN Scanner

CONCEPȚIA LUI ENESCU DESPRE MUNCĂ ȘI TIMPUL PE CARE L-A DESTINAT COMPOZIȚIEI [1]

Pentru cercetătorul vieții și operei lui George Enescu, ideile sale despre valoarea muncii și modul în care le-a aplicat conturează o latură importantă a profilului său de om și de artist. Nepregetînd să proclame în numeroase ocazii (articole, interviuri, scrisori etc.) semnificația muncii, Enescu a știut totodată să nu cadă într-o activitate mecanică sau rutinieră. Principiul : „odihnește-te de muncă prin muncă", propus deseori contemporanilor săi, l-a impus strălucit prin alternarea diverselor activități muzicale. El a reușit astfel ca atît în compoziție, cît și în interpretare să fie creator, adică neobosit căutător al „adevărului în expresie". Enescu mărturisește : „Fiecare compozitor tinde să dea cît mai apropiat adevărul în expresie, nobleţea în formă" [2]. Năzuința interpretului și compozitorului era deci comună : înnoirea continuă. Așa se explică de ce Enescu nu relua niciodată identic execuția aceleiași piese muzicale, de ce se constată o transformare continuă și o îmbogățire organică a interpretărilor sale, desăvîrșite încă de la primele manifestări publice. Tot astfel se explică și continua reîmprospătare, de la o lucrare sau o etapă la alta, a creației compozitorului. Căci Enescu nu înțelegea nicidecum prin originalitatea stilului inventarea cîtorva clișee mai mult sau mai puțin ingenioase și repetarea lor în diferite opere cu scopul obținerii unei „unități" și „continuități" de ansamblu, artificiale și neartistice. „Formele repetate în artă — declară el — nu sînt recomandabile. Ca în pictură sau în poezie. Fiecare operă trebuie să-și aibă originea ei interioară, independentă de formalismul unei concepții ce ni s-a părut sau poate că a fost într-adevăr reușită cu altă ocazie" [3]. Iar întrebat după ce norme

---

[1] Scris în 1963 și aflat în : Niculescu, Ștefan. *Studii despre creația lui George Enescu*, manuscris, Biblioteca Uniunii compozitorilor, București, inventar nr. 16413, 1967.

[2] Cleante (Cesar Titus Stoica). *Psihologia creațiunei artistice. Cum o definește maestrul G. Enescu.* În : *Rampa nouă ilustrată*, (1916), nr. 279, iunie 19.

[3] Archip, Ticu, *Cînd George Enescu vorbește.* În : *Jurnalul de dimineață*, VII (1945) nr. 143, mai 6.

interpretează, Enescu răspunde: „...aici e vorba de a recrea, să recreezi din tine ceea ce a vrut altul să creeze. O substituțiune a ceea ce a creat altul... Interpretez deci creînd, recreînd“ [4]. De aceea și considera „virtuozitatea ca o calitate accesorie în muzică, ... o rutină, o calitate fizică... un sport ...[5]. Căci, spune Enescu, „muzica e compoziție, e creație“ [6]. Travaliul pur mecanic la instrument este deci incompatibil cu marea artă. Mai mult, crede Enescu, este „imposibil ca un interpret să poată lucra 8 ore pe zi și să cunoască, pe estradă, elanul, dorința care transfigurează muzica“ [7].

O asemenea atitudine cu adevărat creatoare atît în actul interpretativ, cît și în cel componistic explică într-o oarecare măsură faptul că multiplele sale activități muzicale nu s-au stînjenit unele pe altele, ci, dimpotrivă, s-au completat, înrîurit și îmbogățit reciproc.

S-a afirmat mai mult sau mai puțin direct cîteodată faptul că activitatea violonistică pare să fi stînjenit activitatea componistică a lui George Enescu. Numărul operelor sale ar fi fost, după această părere, în cazul în care s-ar fi ocupat numai de creație, mai mare decît este astăzi; realizarea sa în domeniul compoziției ar fi fost mai împlinită.

O asemenea afirmație nu ține însă seama nici de realitatea naturii artistice a lui Enescu, nici de realitatea momentului istoric în care a creat.

Interpretul Enescu, mai ales în ultima perioadă a vieții sale, nu mai cheltuia cu exercițiile pe instrument decît un timp minim: 2—3 ore pe zi, după cum declară el însuși [8], în perioadele de turneu. Prin urmare mai mult *cînta* decît *exersa*. Și, credem, o făcea dintr-o necesitate adîncă, de continuă și intimă legătură cu muzica deși violonistica reprezenta pentru el doar un mijloc de a-și cîștiga existența. Cum s-ar putea înțelege altfel pasiunea sa pentru interpretarea muzicii lui Bach și, mai ales, cum s-ar putea împăca patrioticul și democraticul său principiu, realizat cu o impresionantă abnegație toată viața: „trebuie să lucrăm ca să răspîndim și să dezvoltăm cît mai mult muzica în toate păturile poporului“ [9],

---

[4] Ionescu, Nelu. *Ce ne-a spus maestrul Enescu.* În: *Revista muzicală* I (1928), nr. 1, noiembrie, p. 9.

[5] P. H. *Jubileul maestrului George Enescu. De vorbă cu marele artist.* În: *Dimineața,* XVII (1931) nr. 8919, octombrie 23.

[6] *Ibidem.*

[7] Gavoty, Bernard. *Les souvenirs de Georges Enesco.* Paris, Flammarion, p. 105.

[8] Hodoroabă, N. Pr. *Maestrul Enescu vorbește despre viața, despre arta și despre proiectele sale.* În: *Opinia,* Iași, XXIII (1927), nr. 5966, aprilie, 13.

[9] A.R.E. *Convorbire cu maestrul Enescu.* În: *Lumea,* Iași, II (1919) nr. 119, martie, 4.

Scanned with OKEN Scanner

cu mărturisirile făcute, la sfîrşitul vieţii, lui Bernard Gavoty despre sentimentul de plictiseală pe care l-a resimţit, constant, pe estrada de concert ? [10].

Declaraţii extreme, cum e aceasta din urmă, au totuşi o explicaţie. Aflat în ultimii ani departe de ţară, Enescu vedea cu amărăciune că, din multilaterala sa activitate, cea care i se recunoaşte în unanimitate era activitatea violonistică. Compozitorul Enescu era aproape ignorat, compoziţiile sale reprezentative neexecutate ; enciclopediile şi publicaţiile muzicologice dacă nu-l pomeneau printre creatorii marcanţi ai secolului, îl menţionau doar cu lucrările de la începutul carierei. Enescu suferea, ca şi alţi mari creatori-interpreţi, de neînţelegerea contemporanilor ; gloria interpretului eclipsa meritele compozitorului ; nu se putea accepta o natură atît de multiplu dotată. Poate că şi originalitatea sau estetica atît de particulară a creaţiilor sale nu se lăsau surprinse de la primele audiţii. Or tocmai aceste prime audiţii şi mai ales larga difuzare a operelor, întîrziau să vină ; se crea astfel un cerc vicios. Nu trebuie să credem însă că nu existau şi voci puternice care să-l aşeze pe compozitorul Enescu la locul de cinste pe care-l merită. Acestea erau însă în minoritate. Publicul nu putea să-şi apropie marea sa artă.

Toată această situaţie trebuie să-l fi mîhnit nespus de mult pe Enescu la sfîrşitul vieţii, cînd, imobilizat de suferinţele fizice, nu mai putea lupta pentru răspîndirea publică a operelor sale. Şi atunci, ca o reacţie interioară extremă, a căutat să diminueze meritele interpretului pentru ca să atragă atenţia asupra calităţilor compozitorului. Deşi motivate psihologic, asemenea declaraţii nu pot întuneca nici pe departe profilul violonistului Enescu. Ele ne îndeamnă cu atît mai mult la restabilirea adevărului şi prin aceasta la recunoaşterea şi cercetarea neobişnuitelor calităţi ale tuturor aspectelor personalităţii sale.

Activitatea de interpret nu-l putea satisface însă în întregime pe George Enescu. „Trebuie să mărturisesc, declară el, că niciodată nu am socotit interpretarea satisfăcătoare pentru elanurile mele artistice. Acolo mă dedublez ; în compoziţie sînt însă singur, autentic ; acolo mă simt cu adevărat stăpîn absolut pe un domeniu propriu“ [11].

Dar, adaugă Enescu, „nu aş fi putut să fac compoziţie fără să-mi realizez mai întîi independenţa materială. Nu voiam să depind în viaţă de miniştri şi directori. Vioara mi-a asigurat independenţa. Ea mi-a dăruit liniştea necesară studiului şi compoziţiei. După perioadele de turnee şi concerte, venea vremea singurătăţii în faţa mesei de lucru“ [12]. Salvarea

---

[10] Gavoty Bernard. *Op. cit.*

[11] Cristian, V. *Un geniu autentic al artei româneşti : George Enescu.* In : *Femeia şi căminul,* II (1945) nr. 22, mai 6, p. 7.

[12] *Ibidem.*

independenței artei sale componistice a fost prin urmare unul din scopurile activității sale interpretative.

Această activitate nu a copleșit însă și nici nu a împiedicat realizarea menirii compozitorului. Enescu lucra îndelung și cu migală la desăvîrșirea operelor sale. Procesul de elaborare era relativ lung la acest creator ; el se realiza nu numai la masa de lucru, dar și în restul activităților sale și chiar în clipele de relaxare, pe stradă etc. „Eu compun mergînd" [13], declara Enescu. Maturizarea interioară a operei sale era astfel și un proces subconștient, împlinit prin trecerea vremii. Așa se explică de ce opera lui Enescu, șlefuită pînă la transfigurare, este o împerechere uimitoare de construcție și improvizație, de rigoare și libertate, de luciditate și intuiție. Chiar dacă Enescu s-ar fi ocupat exclusiv de compoziție, timpul cheltuit pentru desăvîrșirea operelor sale ar fi fost sensibil același. De altfel, Enescu mărturisește categoric : „Dacă am produs puțin, aceasta e fiindcă nu am vrut să dau decît opere realizate" [14].

Într-adevăr, din cele aproximativ 45 de lucrări reprezentative ale sale cu greu am putea găsi vreuna nerealizată. Și aceste lucrări, dintre care covîrșitoarea majoritate sînt creații mari : operă, simfonii, suite simfonice, cvartete, sonate etc., nu înseamnă, *cantitativ*, o contribuție inferioară altor mari compozitori comtemporani. Un Debussy, un Berg, un Webern au scris un număr mai mic de lucrări reprezentative decît Enescu, deși s-au ocupat în primul rînd de compoziție. De aceea, chiar și numeric, Enescu a lăsat o operă care, dacă nu e vastă, e totuși suficient de întinsă pentru a putea fi comparată creației marilor compozitori ai veacului nostru.

În legătură cu aceasta se impune o constatare. Secolul nostru, secol de profunde și rapide prefaceri în toate sectoarele activității umane, nu poate fi comparat cu, de pildă, perioadele clasice ale dezvoltării muzicii. Schimbările fundamentale apărute în muzica veacului nostru se datorează nevoii marilor compozitori de a reînnoi fără încetare experiențele lor, de a evita repetarea oricăror șabloane. De la o operă la alta ei își propun adîncirea descoperirilor făcute sau, mai bine, atingerea unor nivele necunoscute de expresivitate muzicală, care corespund modificărilor esențiale ale mentalității și vieții din jurul lor. Dar asemenea căutări permanente lungesc în mod corespunzător timpul necesar creației. Așa se explică de ce un Bach, un Haydn, un Mozart au scris incomparabil mai mult decît compozitorii zilelor noastre, beneficiind în epoca lor de o stabilitate relativă a limbajului muzical. Nevoia de continuă reînnoire în domeniul conținutului și formei se constată desigur și în lucrările lor, dar ei nu au cunoscut necesitatea reînnoirii și în domeniul

---

[13] Cleante, *op. cit.*
[14] * * * *George Enescu*. București, Edit. muzicală, 1964, p. 46.

vocabularului sau al sintaxei, grandoarea efortului de a inventa, descoperi sau organiza pînă şi în domeniul materiei muzicale însăşi. Iar în această activitate înnoitoare, care a antrenat mai mult sau mai puţin pe aproape toţi compozitorii veacului nostru, Enescu a avut un rol aparte.

Iată deci că activitatea interpretativă, oricît de subordonată, nu a stînjenit activitatea componistică a lui George Enescu. Credem, dimpotrivă, că marea autoritate a interpretului l-a ferit pe compozitor de experienţe ratate sau izbutite numai pe jumătate, aşa cum deseori putem constata la unii din marii inovatori. Cunoscător profund al tainelor viorii, al tuturor posibilităţilor pianului, precum şi al complexelor probleme legate de orchestră, Enescu a ştiut să se exprime fără greş în compoziţie. Prin marea sa experienţă de practician al muzicii, el a ştiut ceea ce se poate şi ceea ce nu se poate obţine de la instrumentele noastre tradiţionale, împingînd uneori scriitura instrumentală pînă la anumite limite. Noua materie muzicală pe care a experimentat-o, materie străină organismului simfonic european şi descoperită de Enescu în creaţia noastră populară, a ştiut să o valorifice strălucit printr-un instrumentalism pe cît de original, pe atît de firesc, de neforţat.

Totodată, cunoscînd în adîncime un imens repertoriu muzical, aproape toată muzica barocă, clasică, romantică şi contemporană — muzică devenită sursă permanentă de sugestii creatoare şi pentru compozitor —, Enescu a putut ajunge la înţelegerea legilor generale ale construcţiei muzicale, a fundamentelor muzicii însăşi, indiferent de epocă şi stil. El a putut, astfel, să le aplice fără greş materialului nou muzical însuşit din creaţia populară românească. Fondul tradiţional esenţial, nu cel caduc, sclerozat prin repetarea pasivă, necreatoare, este de aceea deosebit de pregnant în opera sa. Aproape că la nici un compozitor al veacului nostru nu se simte atît de organic legătura cu marea tradiţie, cu întreaga tradiţie de la Bach la Debussy, ca în opera lui George Enescu. Interpretul Enescu i-a ajutat prin urmare compozitorului Enescu să cimenteze desăvîrşit în creaţia sa elemente dintre cele mai eterogene.

Nu e mai puţin adevărat însă că şi preocupările componistice ale lui Enescu au jucat un rol de seamă în cristalizarea concepţiilor sale interpretative. Astfel, ideile şi vastele cunoştinţe ale compozitorului au orientat interpretul către luminarea laturilor specifice, esenţiale ale operelor executate, către o concepţie creatoare a actului interpretativ.

Iată cum principiul : „odihneşte-te de muncă prin muncă" şi modul lui de aplicare au însemnat pentru Enescu păstrarea unei disponibilităţi interioare nealterate de rutină, sau de lipsă de spontaneitate ; „odihneşte-te de muncă prin muncă" i-a dat posibilitatea alternării atîtor activităţi muzicale şi desăvîrşirii lor concomitente în cursul întregii sale vieţi.

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE ENESCU DESPRE PRINCIPIILE SALE DE CREAȚIE [1]

Sînt alăturate mai jos cîteva din opiniile lui George Enescu asupra creației muzicale în genere, asupra propriilor lui lucrări și metode de lucru, asupra căilor de dezvoltare a muzicii în viitor. Respingînd ideea prezentării creației cu un arsenal de explicații menite să stîrnească cu orice preț interesul — „nu publica o sonată și un volum de explicații", sfătuiește compozitorul, „le vei rata pe amîndouă" —, considerațiile lui G. Enescu realizează perspective largi de cuprinzătoare viziune străbătută organic de ideea unui conținut bogat și profund al artei, considerații care, deși exclud relatările pur tehnice sau de specialitate, rămîn nu mai puțin precise și adînci. Prin completarea și întregirea lor reciprocă, citatele, extrase din diferite texte și redactate la distanțe relativ mari de timp, dovedesc o remarcabilă unitate de gîndire și fac de prisos orice comentarii suplimentare. Totodată, ceea ce le mai caracterizează este sinceritatea deplină, înalta ținută etică și deosebita valoare educativă.

Nu există o nepotrivire între declarațiile și operele compozitorului: nimic nu poate ilustra și împlini desăvîrșit cugetările ce urmează decît pătrunderea și înțelegerea lucrărilor lui. De aceea, cunoașterea ideilor lui George Enescu despre creația muzicală poate să faciliteze apropierea, să crească interesul și dragostea publicului larg față de nemuritoarea sa operă.

S. N.

Cel mai mult prețuiesc darul de a compune muzica.

Dacă se poate lăuda cineva că are vocație, îmi pare că acela sînt eu. Nu pentru că nu am fost puternic atras și către alte discipline. Iubeam pictura, anumite raporturi de culori îmi cauzau o adevărată voluptate. Eram atins de „cromism". În același timp lectura mă pasiona, beam din cărți un aliment pentru foamea mea de vis și nostalgie. Totuși, nimic în lume nu mă atrăgea atît de mult ca muzica, experi-

[1] În *Muzica*, București, nr. 4, 1960, p. 24—27.

enţele pe care le făceam în diverse domenii alimentînd şi amplificînd pasiunea mea pentru universul sonor. Muzica era adevărul meu.

...nu au existat niciodată, la mine, frontiere între viaţa şi arta mea. A trăi, a respira, a gîndi — am sentimentul, sau iluzia, de a fi făcut aceasta întotdeauna în muzică.

Şi începui să compun — fără să mă gîndesc. Ciudat, nu ştiam nimic, nu ascultasem nimic, sau aproape nimic, n-aveam pe nimeni care să mă îndrume, şi totuşi am avut de copil ideea fixă de a fi compozitor. De a fi numai compozitor.

...forţele mele s-au străduit să iubească muzica şi să încerce a o crea. Dacă numărul lucrărilor mele este relativ restrîns, este fiindcă am vrut să dau — o spun fără orgoliu — ceea ce aveam mai bun în mine. N-am publicat decît ceea ce am considerat relativ finit. Cariera mea se rezuma la acele cîteva lucrări ...

Trebuie să mărturisesc că niciodată nu am socotit interpretarea satisfăcătoare pentru elanurile mele artistice. Acolo mă dedublez. În compoziţie sînt însă singur, autentic, acolo mă simt un adevărat stăpîn absolut, pe un domeniu propriu. N-aş fi putut să fac compoziţie fără să-mi realizez mai întîi independenţa materială. Nu voiam să depind în viaţă de miniştri şi directori. Vioara mi-a asigurat independenţa. Ea mi-a dăruit liniştea necesară studiului şi a compoziţiei. După perioadele de turnee şi concerte venea vremea singurătăţii în faţa mesei de lucru.

...a compune înseamnă a te constrînge. Toată lumea va profita de restricţiile pe care vei şti să ţi le impui ţie însuţi. Personal, sînt de părere de a nu depăşi capacitatea auditorilor : să nu excedăm limitele apetitului lor muzical.

...lumea exterioară mă interesează mai mult decît propria mea persoană !

Jinduieşti întotdeauna ceea ce nu ai, un pitic aspiră la gigantism, admir la altul facilitatea care mi-a fost refuzată.

Omul nu posedă toate antenele şi toţi lobii cerebrali pentru a sesiza frumosul. Aceştia se dezvoltă prin exerciţii. Lobii vibrează cu frumosul care este o realitate vie.

Muzica este un grai în care se oglindesc, fără posibilitate de prefăcătorie, însuşirile tipice ale omului, ale popoarelor ... Muzica, revărsîndu-se în adîncimile sufletului, pătrunde în cele mai tăcute taine ale simţirii.

Muzica trebuie să pornească de la inimă şi să se adreseze inimii ... să nu uităm că scopul artei este : către mai bine.

Ceea ce are importanţă în artă este faptul de a vibra tu însuţi şi de-a face şi pe alţii să vibreze.

Este adevărat că muzica este înrudită cu matematica. Dar marii compozitori n-au fost matematicieni. Sau, dacă vreţi, au fost dar în

Scanned with OKEN Scanner

mod inconştient. Geniul lui Bach a simţit corelaţia superioară între părţile constitutive ale operelor sale. Opera aceasta poate exprima firește raporturi şi proporţii matematice, dar Bach n-a ajuns la ele pe cale deductivă, logică. El n-avea timp să se dedea unor exerciţii logice. Năvala sentimentelor, efervescenţa ideilor se organizau de la sine în forme estetice simetrice, dar nu sub controlul tiranic al principiilor ştiinţifice matematice. Compozitorul este un matematician sau mai precis spiritul matematic îl stăpîneşte întocmai inteligenţei infuze. Cred că acelaşi lucru se întîmplă şi în celelalte arte. Poezia cuprinde şi ea raporturi formale, exprimabile matematic. Dar poetul nu numără picioarele versului, căci inspiraţia aleargă mai repede decît prozodia cea mai dinamică. Cadenţa ritmică se dezvăluie singură, fără căutare.

Că muzica este un mod de expresie foarte simplu, dacă nu rudimentar, aceasta este un fapt al experienţei. Un om al pămîntului, un ţăran, dacă resimte o durere foarte vie, nu vorbeşte niciodată! El geme, ceea ce este un fel de a cînta. Şi eu sînt cam aşa, fiindcă consider muzica drept singurul mijloc de a exprima strigătele sufletului, cu toate misterioasele lui ondulaţii... Dacă ar trebui să se traducă în proză sau în poezie conţinutul unui adagio *de Beethoven, cuvintele potrivite ar lipsi curînd. Primatul muzicii! Pentru un om care simte, ca o nevoie firească, necesitatea de a-şi exterioriza sentimentele, muzica este singurul mijloc care să-i permită să ajungă la însuşi miezul emoţiei sale. A o atinge este un lucru, a o exprima este altul... Din capul locului, să fie bineînţeles că am* totdeauna *poftă de a compune. Dar această dorinţă este foarte vagă la început, mai ales dacă este vorba de muzică pură, adică fără argument precis. O simfonie sau un cvartet, acestea n-au subiect, nici acţiune, nici deznodămînt: trebuie să aştepţi ca să fi terminat pentru a şti dacă ai fost logic. Într-un cuvînt — şi aici este o deosebire capitală între muzică şi pictură —, lucrezi fără model: mai exact, inventezi modelul pe măsură ce scrii, înainte de a-l reproduce. Teribilă contingenţă! Profanii îşi fac o părere greşită despre funcţia temei sau motivului conducător. Ei consideră tema ca pe un fel de sămînţă, care, numai ce o pui în pămînt şi o stropeşti, şi negreşit dă naştere unei plante sau unui copac. Pentru ei aplicarea regulilor tehnice trebuie să îngăduie muzicianului să reglementeze după poftă creşterea temei, aceasta fiind asemeni germenului din care trebuie să iasă toată bucata. Compoziţia ar fi o treabă destul de plăcută dacă totul s-ar petrece astfel, în mod mecanic, vegetal. Din păcate, tema, faimoasa temă, n-are nimic din bobul de grîu, pe care o pală de vînt îl face să-ţi pice în palmă. Foarte adesea, tema nu este un punct de plecare, ci un rezultat. O temă este deja un material, opera este deja în curs, în vreme ce concepţia sa îndepărtată este, deopotrivă, şi mult mai lungă şi mai ales nebuloasă. Deci, încep prin a avea o poftă foarte confuză de a scrie*

Scanned with OKEN Scanner

ceva... Pe măsură ce-mi vin ideile, îmi fac însemnări, multe însemnări, un teanc de însemnări, pe care le mîzgălesc pînă ce nimeni, afară de mine, nu mai înţelege nimic... Dar ce muncă de ocnaş! Şterg, răzuiesc, mai mult şterg decît scriu. Mai ales, aştept... ascult... S-ar spune că un personaj străin de mine, şi totuşi destul de intim, îmi propune, una după alta, mai multe soluţii. Şi eu arbitrez, aleg, încerc toate aceste versiuni diferite, pentru a vedea dacă forma lor rezistă. Din momentul în care încep ceea ce numesc eu trituraţia armonică, adică primul studiu rudimentar al redactării, sînt salvat: cel puţin ştiu ce am de făcut. Faza conceptivă este desigur cea mai lungă. Cîteodată, realizarea este destul de rapidă. Doriţi un exemplu? La 14 ani mă plimbam singur.. Un ritm îmi veni deodată în minte. L-am purtat în mine trei ani, apoi, la 17 ani, am scris 15 zile a doua mea sonată pentru vioară şi pian. Aşa sînt capriciile hazardului: un sfert de oră şi 30 de ani spunea Whistler. Astfel mi-a trebuit un an şi jumătate de muncă îndîrjită pentru a-mi scrie Octuorul, trei ani întregi pentru a termina Simfonia în mi bemol... În domeniul muzicii pure, e un sentiment de ordin general care sfîrşeşte prin a da naştere argumentului sonor. În acest caz, încep prin a mă îmbiba ca un burete de subiectul meu, de elanurile eroilor mei fictivi, de pasiunile lor — ca şi cum n-aş fi, la început, decît un spectator străin de destinul lor. Muzicianul liric este, în fond, comparabil cu romancierul căruia personajele îi scapă de îndată ce le-a dat viaţă: principalul său merit este atunci de a le privi trăind şi de a nota cu exactitate faptele şi gesturile lor. Totuşi, limitat la o poziţie de observator, rişti să laşi să-ţi scape făpturile, încetezi să le mai stăpîneşti...

Cum compun? Nu-mi dau deloc seama pentru că însuşi obiectul lucrului meu se modifică: nu compun de două ori la rînd aceeaşi sonată, nici acelaşi cvartet. Astfel nu am o metodă generală: mă adaptez circumstanţelor, fac tot ce pot, şi deseori nu-mi ating scopul!... ceva freamătă în inima mea, şi nu se opreşte nici ziua, nici noaptea. Cînd compun, nu simt necesitatea, aşa cum se întîmplă la unii dintre confraţii mei, de a-mi reîncălzi în fiecare dimineaţă spiritul, de a mă „repune în drum", pentru motivul că nu mă opresc niciodată. Nu există vreo întrerupere în visul meu interior. Lucrez la masă, pentru a vedea clar şi a ordona forma. Cînd caut culoarea, mă aşez la pian: în felul acesta orchestrez, cîntînd. Îmi imaginez că degetul al patrulea de la mîna stîngă acţionează un fagot, că auricularul drept declanşează un flaut; pentru rest, şuier, fluier, fredonez, mă transform, în sensul precis al termenului, în omul-orchestră! Deschid aici o scurtă paranteză pentru a răspunde unei întrebări cu o trainică viaţă, dacă se consideră numărul de cîte ori îţi este pusă: „Compuneţi cu sau fără pian?" În ceea ce mă priveşte, lucrez în parte la pian: de altfel, fiecare fiind în stare de atît, orişicine pianotează mai mult sau mai puţin atunci cînd compune, chiar

Scanned with OKEN Scanner

și acei care nu știu să cînte la pian, încearcă. Pentru unii, pianul este un stimulent : era, pare-se cazul lui Franck însuși, care cînta, nu importă ce, pentru a-și crea o bună dispoziție. Pentru alții, pianul este un mijloc de control : ei verifică dacă ceea ce au scris este executabil și convenabil ca sonoritate. De două ori în viață nu m-am folosit de pian. Lipsindu-mi instrumentul, am compus cea de a doua simfonie aproape în întregime la masă ; mi-am impus atunci un teribil efort, și am jurat să nu-l mai reîncep, deoarece această operă nu m-a satisfăcut niciodată. În aceleași condițiuni am scris și Suita a II-a de orchestră, care mi-a lăsat, din fericire, o impresie mai bună.

Lucrez lent și în ascuns, mergînd pînă acolo încît disimulez față de cei apropiați schițele pe care de altfel nu au nici cea mai mică intenție să mi le smulgă. Sînt atins de scrupule, dar ignorez disperarea : sînt prea umil pentru a-mi oferi luxul disperării. Lucrez în trudă și în bucurie... în sfîrșit, nu sînt niciodată complet mulțumit : niciodată ! *Dacă aș fi vreodată, aș înceta să compun, chiar în acel minut, pentru a eterniza o clipă minunată !*

Sînt în esență un polifonist, și deloc omul frumoaselor acorduri înlănțuite. Am oroare de ceea ce stagnează. Pentru mine, muzica nu este o stare, ci o acțiune, adică un ansamblu de fraze care exprimă idei și de mișcări care poartă aceste idei în cutare sau cutare direcție. Înlănțuirile armonice țin, cred, de improvizația elementară. Oricît de scurtă ar fi, o lucrare nu merită numele de compoziție decît dacă se poate discerne în ea o linie, o melodie sau, ceea ce este și mai bine, o suprapunere de melodii. Cea ce nu înseamnă că sînt pentru *contrapunct,* împotriva *armoniei...*

Unii critici mi-au reproșat că am umflat sistematic limbajul meu muzical în principiul său însuși, care e acela al scriiturii polifonice. Aș fi dorit ca, acceptînd acest postulat, să se judece doar maniera în care l-am folosit. A lua un artist așa cum e, cu defectele și calitățile lui, îmi pare că este cel mai onest punct de plecare pentru orice critică.

Alesesem calea de a ignora vechile moduri grecești, nimic nu mi se părea mai fastidios decît pastișa de epocă și reconstituirea istorică.

...am căutat expresia și stilul care convenea cel mai bine caracterului meu. ....

*

Prelucrarea folclorului trebuie făcută atît de dibaci, încît această dibăcie profesională să nu apară deloc.

Înțeleg ca fiecare compozitor să se inspire prin propriile sale mijloace. Se poate amplifica motivul popular într-o singură manieră, aceea a progresiunii dinamice, prin reluarea lui, prin repetarea lui, fără alterări,

Scanned with OKEN Scanner

fără codiţe, sau umpluturi... Rapsodiile le-am scris aşa din pur instinct ; numai după aceea am căutat să-mi dau seama care era necesitatea ce îmi dictase astfel.

În ultima mea sonată pentru vioară întrevăd o dezvoltare posibilă pentru viitor : a cînta în caracterul popular, fără aservirea la motiv.

Despre Sonata a III-a „în caracter popular românesc" : nu întrebuinţez cuvîntul stil, pentru că arată ceva făcut, în timp ce cuvîntul caracter exprimă ceva existent, dat de la început.

Folosirea folclorului nu realizează autenticitatea caracterului popular... Compozitorul român va putea să creeze paralel cu muzica populară, dar prin mijloace absolut personale, lucrări valoroase asemănător caracterizate.

Să băgăm de seamă ca acest „popular" să nu fie banalitate. Trebuie să tindem spre un nivel cît mai ridicat de afirmare culturală. Ţelul artistului veritabil este înnobilarea artei, nu vulgarizarea ei. Lucrătorul manual, văduvit de orice bucurie sufletească, trebuie să se împărtăşească din tot ceea ce este frumos şi nobil. Prin audiţii destinate poporului şi printr-o educaţie progresivă se va ajunge la o reală cunoaştere a aspiraţiilor populare. Arta pentru popor va precede apariţia artei populare.

Noi nu putem încă spune că avem acel parfum al decorului natural al regiunilor noastre, prin geniul compozitorilor, care să distingă muzica românească. El se va cunoaşte numai după ce generaţii de artişti se vor inspira din natura noastră, cu nopţile scînteietoare, cu ciobanii care hăulesc, cu cîinii noştri care latră. Numai după ce multe, cît mai multe temperamente cu adevărat artistice vor vibra sincer în faţa acestui mediu se va putea spune că muzica lor are un caracter care ne este propriu... (interviu din 1912).

Chiar dacă noi nu scrim totdeauna în caracter specific românesc, totuşi în bucăţile noastre există ceva care ne deosebeşte de ceilalţi. Octetul meu de coarde pe care Kneisel [2] mi l-a executat părea tuturor străinilor că vine din est. Kneisel chiar îmi spunea : „Cînd aud acest octet îmi amintesc de România".

*

În primul rînd, tînărul care vrea să se dedice artei să-şi pună problema dacă are în el suficientă dragoste de frumos ca să-şi sacrifice plăcerile, sănătatea şi bucuriile simple ale vieţii. El va trebui să-şi caute singur mijloacele cele mai potrivite de perfecţiune, conform cu natura lui.

---

[2] Franz Kneisel (1865—1926), renumit violonist, născut la Bucureşti, fost concert-maestru al Orchestrei Simfonice din Boston ; întemeietorul faimosului Cvartet de coarde „Kneisel".

Scanned with OKEN Scanner

Unii găsesc viziunea artei mai „uşor", alţii mai greu... Sfatul pe care îl dau e cuprins în următoarele puncte: 1. Cunoaşte-ţi posibilităţile proprii. 2. Munceşte raţional. 3. Dezvoltă în tine autocontrolul.

Fii tu însuţi. Nu trăi cu teama de a fi mai mult sau mai puţin decît vecinul tău. Dacă ai ceva de spus, spune-o în felul tău — va fi bine. Dacă n-ai nimic de spus, taci — nici asta nu va fi rău. Caută-ţi limbajul tău, adică mijlocul de a exprima exact ceea ce este în tine.

Nu voi vorbi aici despre muzică, deoarece muzica vorbeşte ea singură despre dînsa, dar voi spune cultul meu pentru marele factor vital: munca... munca utilă... Se întîmplă iar că, la cei ce muncesc cu capul, inspiraţia seacă momentan, că se obosesc. E bine deci ca un intelectual să-şi caute o a doua ocupaţie, dacă e posibil mai puţin abstractă... Să te odihneşti de muncă prin muncă...

În muzică este desigur nevoie de talent, cam 30%, restul de 70% este muncă. Trebuie să ajungem să fim conştienţi de faptul că munca este un lucru dintre cele mai importante, trebuie să devenim conştienţi că munca este o fericire.

Fiecare tînăr artist trebuie să înveţe cum se învaţă. Mi-amintesc că eu însumi m-am zbătut prosteşte cîţiva ani crezînd că munca e salvatoare. Voiam să răzbesc. Voiam să fiu independent: lucram între 5 şi 7 ore pe zi. Ajunsesem la rezultate negative. Într-o zi, descurajat, mi-am spus că vioara nu e pentru mine, şi nici eu pentru ea. Timp de două săptămîni n-am mai cîntat. Aveam numai 16 ani şi eram angajat pentru un concert dirijat de Wachmann. Am repetat fără să fi studiat. Atunci mi-am dat seama că mă surmenasem şi pierdusem autocontrolul.

Iată un lucru bun, a reluat Massenet. Acum, ascultă bine ceea ce am să-ţi spun: lucrează contrapunctul, lucrează-l enorm... mănîncă-l!

...pianul, care mi-a deschis orizonturi fără limită!

Fără îndoială îi trebuie unui creator un mare curaj pentru a-şi împlini opera...

A visa util, a urmări un vis activ, dirijat — acesta trebuie să fie scopul artistului.

Scrie muzică — nu scrie pe muzică. Nu fi în acelaşi timp creator şi teoretician. În afara lui Wagner, nimeni nu a reuşit să realizeze simultan aceste două funcţii. Nu publica în acelaşi timp o sonată şi un volum de explicaţii: vei da fatalmente impresia că pledezi cu cele din urmă pentru cea dintîi. Nouă pe zece, le vei rata pe amîndouă. Într-un cuvînt, fă-ţi meseria în linişte.

În acest război[3] *s-au distrus prea multe opere de artă. De aceea sarcina noastră, a oamenilor de cultură, este de a menţine după război*

---

[3] Cel de al doilea război mondial.

Scanned with OKEN Scanner

toate legăturile cu tradiția. Sinceritatea ne va deschide căile de acces spre sufletul poporului. Arta viitorului va trebui să fie sinceră, și sinceră fiind, ea va corespunde năzuințelor și idealurilor estetice ale maselor.

Eu nădăjduiesc că se va produce după acest război ceea ce aș numi „un retour à la sensibilité". Sper că se va reveni la sinceritate și se va tinde înspre colaborarea dintre spiritul și sensibilitatea artistului, în concordanță cu natura umană. Se va renunța la cerebralitatea exagerată care minimalizează arta. Cred că arta trebuie să aibă în ea virtuți consolatoare. Omenirea a realizat extraordinare progrese tehnice, exterioare. Spiritul și interioritatea omului au rămas în urmă. Rămîne deci un loc imens pentru dezvoltarea spirituală a omului. Lumea este mare deși tehnicitatea i-a micșorat proporțiile. Omenirea trebuie să învețe să fie fericită. Artistul dezvăluie omenirii calea spre armonie, care e fericire și pace.

Scanned with OKEN Scanner

UNIVERSALITATEA LUI GEORGE ENESCU [1]

Studiul operelor lui George Enescu ne-a dezvăluit, printre altele, modul în care s-au încorporat, pentru prima dată la noi, într-o creaţie muzicală cultă de valoare universală, cîteva din acele trăsături caracteristice spiritului românesc, prin care arta noastră se diferenţiază de cea a altor popoare. George Enescu, cel mai mare compozitor român, a reuşit primul să fixeze în geografia muzicii culte europene coordonatele locului în care ne aflăm, a contribuit cel dintîi la afirmarea compoziţiei româneşti în întreaga lume muzicală. A vorbi despre universalitatea artei lui George Enescu înseamnă, de aceea, a stabili în creaţia sa relaţia atît de complexă dintre naţional şi universal. În cele ce urmează, nu ne vom opri însă decît la cîteva aspecte fundamentale ale acestei relaţii, în special la acelea care au sugerat şi continuă să sugereze idei deosebit de preţioase compoziţiei noastre. Prin aceasta, marea artă universală a lui George Enescu ni se va arăta de o neistovită actualitate.

Sursele creaţiei lui George Enescu sînt multiple, ele pot fi însă grupate, din punctul de vedere care ne preocupă, în două mari tradiţii : cea universală (simfonismul european) şi cea naţională (populară şi cultă). Aceste tradiţii, asimilate organic într-o artă capabilă să exprime o gîndire artistică personală, s-au aflat, în cursul carierei compozitorului, într-o permanentă interdependenţă.

În acest sens, muzica lui George Enescu demonstrează, pe de o parte, imposibilitatea de a crea o artă de valoare universală fără împlîntarea ei adîncă în solul culturii naţionale, şi pe de altă parte, neputinţa unei creaţii muzicale culte de a deveni cu timpul o valoroasă tradiţie naţională, comparabilă cu marile tradiţii ale altor naţiuni — şi prin aceasta intrînd în tezaurul cultural al umanităţii, jucînd adică un rol în istoria universala a artei —, fără ca această creaţie să fi asimilat organic cuceririle muzicii universale, inclusiv pe cele contemporane artistului.

Încă de la începutul carierei sale, George Enescu a rezolvat problema interdependenţei dintre naţional şi universal sub forma unei sin-

[1] In *Contemporanul*, Bucureşti, 19 (969), 7 mai 1965.

teze dintre tradiția românească (populară și cultă) și marea tradiție simfonică europeană. Prin aceasta, Enescu a pus în același fel problema interdependenței dintre național și universal ca și compozitorii români înaintași.

Elev încă al Conservatorului din Paris, Enescu scrie la 16 ani *Poema română*, lucrare căreia îi pune numărul 1 de opus și care se execută în primă audiție în 1898, în cadrul concertelor dirijate de E. Colonne. *Poema română* și cele două *Rapsodii*, apărute cîțiva ani mai tîrziu, marchează semnificativ începutul activității creatoare a lui George Enescu. Aceste opere, de altfel singurele din întreaga sa creație recurg la împrumutul direct din muzica populară. Compozitorul alege diferite melodii folclorice, pe care le armonizează și le orchestrează, alăturîndu-le unitar în așa numita formă rapsodică. Deși asimilase tradiția germană a vremii, ca fost elev al Conservatorului din Viena, și cu toate că se afla în inima muzicală a Parisului, Enescu nu uită că sursele vitale ale artei sale nu pot fi altele decît cele izvorîte din viața poporului din mijlocul căruia se ridicase.

Prin *Poemă* și *Rapsodii*, Enescu se leagă strîns de tradiția muzicală românească, pe care o ridică la un nivel de prestigiu internațional, după ce reușise să asimileze, în cele mai înalte școli muzicale europene, o superioară tehnică de compoziție.

Pentru a sublinia marele rol jucat de aceste opere în cultura noastră muzicală și în evoluția ulterioară a artistului, să arătăm, pe scurt, cum se prezenta în acel timp peisajul compoziției românești.

Se știe că primii noștri compozitori au cules muzică populară, mai ales orășenească, pe care au armonizat-o și au popularizat-o. De la început ei și-au propus realizarea unui specific național, unind tehnica europeană de compoziție cu melodia populară românească. Operele lor, fără să aibă în genere o valoare artistică exemplară, au avut totuși o neprețuită funcție social-culturală, prin crearea bazelor dezvoltării muzicii noastre culte.

Cele mai bune lucrări instrumentale românești din secolul trecut se caracterizează deci prin sinteza obținută între unele aspecte ale tradiției naționale folclorice și unele aspecte ale tradiției europene culte. Sursa folclorică a acestor lucrări se rezumă aproape în exclusivitate la muzica populară orășenească, la rîndul ei o sinteză între arta satului și cea citadină, cuprinzînd pe lîngă o influență occidentală și o puternică amprentă greco-orientală. Elementul cult din folclorul orășenesc (de pildă sistemul ritmic sau organizarea tonală, asemănătoare celor din creația europeană cultă) a făcut însă posibilă aplicarea normelor armoniei clasice în armonizarea melodiei populare românești. Tehnica

Scanned with OKEN Scanner

de armonizare era, astfel, în cele mai fericite cazuri, izvorîtă din cunoaşterea mai mult sau mai puţin aprofundată a operelor celor mai mari clasici sau romantici europeni, ca Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert etc.

Aceleaşi surse folclorice, lăutăreşti şi orăşeneşti, precum şi aceeaşi năzuinţă de a înveşmînta melodia populară într-o armonie de origină europeană cultă, le întîlnim şi în operele amintite ale lui George Enescu : *Poema* şi *Rapsodiile*. Astfel, unele teme din *Rapsodii* au fost alese de Enescu din culegerea de melodii populare a lui Gheorghe Dinicu ; tema principală din *Rapsodia a II-a* este considerată o creaţie în spirit popular a lui A. Flechtenmacher, iar unele metode de valorificare a folclorului par să se fi transmis de la Eduard Caudella la Enescu. Prin toate aceste elemente, legătura organică dintre *Poemă* şi *Rapsodii,* pe de o parte şi creaţia românească populară şi cultă, pe de altă parte este o realitate indiscutabilă.

Există însă o deosebire calitativă între aceste opere de debut ale lui Enescu şi creaţia înaintaşilor. Apărînd în cultura noastră atunci cînd, după o acumulare cantitativă de mai bine de jumătate de secol, era posibil saltul calitativ, Enescu reuşeşte să ridice pentru prima dată creaţilie rapsodice pe un plan universal. Vasta cultură europeană pe care compozitorul o asimilase în conservatoarele din Viena şi Paris, marele său talent, precum şi condiţiile istorice obiective i-au permis să realizeze o atît de fericită tratare simfonică a melodiilor populare lăutăreşti, încît de la apariţia lor şi pînă astăzi, în special *Rapsodiile,* continuă să fie prezente în concerte publice în multe centre de cultură ale lumii.

În *Poemă* şi *Rapsodii* sursele folclorice din care s-a inspirat Enescu sînt asemănătoare celor folosite de înaintaşii muzicii româneşti : muzica populară orăşenească. Se constată însă, încă pe atunci, o deosebire faţă de înaintaşi. Enescu este atras nu numai de zona folclorului orăşenesc, structurată ritmic asemenea creaţiei europene culte (clasice), dar şi de folclorul în ritm liber, de pildă, de doinele populare, instrumentale sau vocale, care corespundeau atît de intim sensibilităţii sale profund lirice. Un exemplu elocvent este doina de caval din *Rapsodia a II-a,* destinată cornului englez. În această temă, autentic populară, apar în germene multe din trăsăturile stilului melodic şi ritmic enescian de mai tîrziu, asimilate în mod evident din creaţia muzicală populară.

Lărgind aria inspiraţiei folclorice la un nou domeniu, acela al cîntecelor în ritm liber, dintre care doina este tipică în acest sens, Enescu a ştiut, de la primele sale lucrări, să se orienteze către acea zonă a muzicii populare care va deveni pentru el un fecund şi permanent izvor de inspiraţie. O analiză amănunţită a tuturor lucrărilor compozitorului ar putea dovedi că integrarea în organismul muzicii simfonice a unei ase-

Scanned with OKEN Scanner

menea noi substanţe populare a provocat în mod lent transformarea tuturor mijloacelor de expresie tradiţionale. (Evident, această integrare ar fi fost imposibilă fără asimilarea organică atît a simfonismului european, cît şi a folclorului.) Spre deosebire însă de înaintaşii muzicii româneşti, Enescu nu a supus inspiraţia folclorică în faţa normelor artistice curente în epoca sa, şi cu atît mai puţin în faţa normelor unor epoci anterioare. Dimpotrivă, muzica populară i-a dictat modificarea celor mai semnificative cuceriri de limbaj din creaţia universală a epocii sale, l-a determinat să adopte şi să recreeze aceste mijloace pentru redarea conţinutului nou cu care se identificase. Fără să recurgă la împrumutul direct din folclor, Enescu a ştiut să compună „în caracter popular românesc" şi, totodată, la un nivel de exprimare europeană, alegînd din cîntecele asemănătoare doinei, dar şi din alte genuri folclorice (dansuri, rituale etc.) principii ritmice sau melodice esenţiale. De aceea, criteriile de folosire a folclorului mărturisite de Enescu puţin timp după compunerea *Sonatei a III-a de vioară* au constituit, de fapt, norme artistice pentru întreaga sa activitate creatoare. Iată ce spune Enescu : „...folosirea folclorului nu realizează autenticitatea caracterului popular... Compozitorul român va putea să creeze, paralel cu muzica populară, dar prin mijloace absolut personale, lucrări valoroase asemănător caracterizate".

Dacă în *Poemă* şi *Rapsodii* (în jurul lui 1900), punctele de pornire ale primei etape din creaţia enesciană, compozitorul captează prin împrumut direct elemente folclorice orăşeneşti aparţinînd cîntecului şi dansului şi structurate fie în ritmul clasic occidental, fie în ritmul liber al doinei, în *Sonata a III-a pentru vioară* (1926), punctul de pornire al etapei a doua, Enescu generalizează ritmul liber şi anumite inflexiuni modale ale doinei (instrumentale sau vocale, orăşeneşti sau săteşti) fără să recurgă la citat, ci creînd o muzică „în caracter popular". Tonul confesional, discret, dar profund uman, starea de vis, de dăruire lirică, străbătută uneori de puternice accente dramatice — trăsături caracteristice artei lui George Enescu —, sînt pregnant exprimate în *Sonata a III-a pentru vioară,* realizînd deseori o stare sinonimă cuvîntului *dor,* atît de prezentă în doinele noastre populare.

În sfîrşit, în ultima etapă de creaţie, începînd cu „*Săteasca*" şi „*Impresiile*" (în jurul lui 1940), Enescu acordă un loc tot mai important zonei rituale a folclorului (colinda etc.), pe lîngă stilul ritmic al doinei sau cel pregnant ritmic al dansului. În această etapă, compozitorul realizează sinteza unor genuri folclorice atît de diferite, integrînd însă elementele rituale în stilul liber derivat din doină, stil fundamental artei enesciene, şi care marchează unicitatea şi originalitatea acestei arte.

O evoluţie asemănătoare caracterizează cele trei etape ale stilului enescian. Acelaşi punct de plecare : muzica populară (sub formă de citat în prima etapă, sub formă de muzică „în caracter popular" în celelalte

Scanned with OKEN Scanner

două). Aceeași depășire a datelor evident românești prin sublimarea lor în formele marii arte simfonice europene, contemporane artistului. Aceeași continuă îmbogățire a propriului limbaj muzical cu principii caracteristice creației contemporane.

Astfel, fără să-și propună realizarea unei muzici „în caracter popular" în lucrări ca: *Octetul*, *Dixtuorul*, primele două *Suite de orchestră*, cele trei *Simfonii*, *Sonatele de pian*, *Oedip*, cele două *Cvartete de coarde*, cele două *Cvartete cu pian*, *Cvintetul cu pian*, *Vox maris*, *Simfonia de cameră* — aceste capodopere nu sînt totuși mai puțin românești. Etosul muzicii populare, integrat de Enescu în lucrări explicit folclorice, este prezent și aici, implicit exprimat. Se înțelege, de aceea, evidența următoarei afirmații a compozitorului: „Chiar dacă noi nu scriem totdeauna în caracter specific românesc, în lucrările noastre există totuși ceva care ne deosebește de ceilalți. *Octetul* meu de coarde... părea tuturor străinilor că vine din est."

Nu trebuie să se înțeleagă însă că, prin asimilarea unor particularități ale muzicii noastre populare, Enescu ar fi rupt legăturile cu marea artă europeană. Dimpotrivă, aspirația sa către universalitate l-a condus tocmai la continuarea acestei mari tradiții. Stilul specific enescian se conturează astfel prin soluțiile cu totul personale pe care compozitorul le dă sintezei dintre străvechea tradiție a cîntecului popular românesc și tradiția muzicală europeană cultă, din care și-a însușit aproape tot ce era mai prețios și ce a corespuns mai bine sensibilității sale, de la Bach la Debussy.

În operele sale de debut, elementele preluate din arta universală sînt încă relativ ușor de detectat: echilibrul în formă și gustul pentru polifonie de la ultimele creații ale lui Beethoven, sensibilitatea romantică și construcția „masivă" de la Brahms, cromatismul de la Wagner, puritatea armoniei și modalismul de la Fauré, evoluția ciclică a temelor de la Franck etc. În lucrările de maturitate însă, în care organismul simfonic european a fost nu numai asimilat, ci și transfigurat ca urmare a încorporării substanței folclorice și a materializării gîndirii muzicale a compozitorului, nu se mai pot discerne asemenea referințe stilistice. În aceste creații, profund personale, se poate doar constata dezvoltarea creatoare, prin mijlocirea unei vaste sinteze, a unor viguroase tradiții culte europene, reîmprospătate la sursele vitale ale unei străvechi culturi folclorice, pînă atunci ignorate, muzica populară românească.

Cariera lui George Enescu verifică astfel adevărul că o mare personalitate nu refuză influențele, pentru că ele nu-i pot știrbi originalitatea. Dimpotrivă, ele îi sugerează noi modalități creatoare, îi lărgesc orizontul, îi deschid, în anumite condiții, drumul universalității. Mai mult, ele afirmă forța unei personalități cu cît par mai incompatibile sau sînt mai greu de cuprins laolaltă (de pildă, în cazul lui Enescu, creația

Scanned with OKEN Scanner

populară românească și simfonismul european). O singură condiție se cere însă îndeplinită: asimilarea lor organică, sinteza lor desăvîrșită.

Realizînd o asemenea sinteză și contribuind la dezvoltarea artei europene contemporane, i se cuvine lui Enescu să ocupe locul pe care îl merită în istoria limbajului muzical.

Ca orientare artistică, Enescu face parte din seria iluștrilor compozitori din prima jumătate a secolului nostru, care au plecat de la muzica populară, în special arhaică, din Europa, Africa sau Asia: Stravinski, Bartók, Messiaen, Jolivet etc. Coexistînd și împărțindu-și parcă investigațiile, ca într-un proces de diviziune a muncii, cu importanta școală vieneză (Schönberg, Berg, Webern), care s-a preocupat în special de organizarea înălțimilor sunetului și care a fundamentat sistemul dodecafoniei seriale, dar care a neglijat problemeele ritmului, orientarea folclorică a dezvoltat tocmai ritmul, ca urmare a sugestiilor primite de la străvechile culturi populare. Față de ceilalți compozitori din orientarea folclorică, Enescu este primul și cel mai important reprezentant al încorporării ritmului liber — existent, am arătat, în doină — în arta europeană cultă. Acest sistem ritmic e însă incompatibil cu polifonia clasică. De aceea, el a determinat în arta lui Enescu crearea unui nou tip de polifonie, asemănătoare eterofoniei din folclor, și care constă (la Enescu încă nesistematizată, dar totuși conturată) în despărțirea melodiei într-un mozaic de voci paralele, care se unesc după un timp pe albia univocală, realizînd astfel o pendulare între starea de unison și cea de multivocalitate în desfășurarea aceluiași material melodic.

O altă contribuție, izvorîtă din asimilarea sursei folclorice amintite, constă în folosirea sferturilor de ton (nu numai ca elemente de culoare, ci și ca funcții structurale) încă din deceniul al treilea. Totodată, trebuie remarcată fuziunea intimă în tehnica de lucru a lui Enescu a improvizației libere și a construcției riguroase. De aceea, în arta enesciană, cu tot caracterul aparent improvizatoric, sînt motivate în fond, sub aspect arhitectural, cele mai neînsemnate detalii. (Ce sugestii prețioase ar putea da această artă pentru rezolvarea contradicțiilor dintre aleatorismul și matematismul contemporan!) În sfîrșit, mai trebuie adăugate, despre creația enesciană, marea complexitate a limbajului, rafinamentul notației dinamice (intensitatea) și de mișcare (tempo), inovațiile în domeniul culorii (s-a spus despre *Sonata a III-a pentru vioară* că e o adevărată „melodie a timbrurilor").

Prin toate aceste elemente, care constituie contribuții fundamentale la gîndirea muzicală a primei jumătăți a secolului nostru — sistemul ritmic liber, eterofonia, complexitatea limbajului, subtilitatea gradelor dinamice și de mișcare, coloristica structurală, îmbinarea dintre libertate și disciplină în actul creației etc. —, George Enescu este, totodată, unul din marii precursori ai creației muzicale actuale.

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE ENESCU ŞI LIMBAJUL MUZICAL DIN SECOLUL XX [1]

A defini rolul lui George Enescu în evoluţia limbajului muzical contemporan înseamnă a stabili locul său — sub aspectul limbajului — atît în cultura naţională de care aparţine, cît şi în cea universală (în înţelesul de europeană), în care de asemenea s-a manifestat de-a lungul primei jumătăţi a veacului XX.

Dar naţionalul şi universalul sînt realităţi interdependente. Acest adevăr, verificabil în întreaga istorie a artei europene, se impune de la sine cercetătorului culturilor naţionale din secolul nostru, diferenţiate, precum se ştie, prin particularităţi locale caracteristice. În aceste culturi, mai ales în operele de artă reprezentative, naţionalul aspiră, se ridică la o valoare universală, iar universalul se sprijină, se dezvoltă pe valori naţionale. Interpenetrarea lor într-o unitate presupune desigur tensiunea lor în actul creaţiei. Cu cît opoziţia e mai acuzată, cu atît rezultatul — mai greu de obţinut — e mai semnificativ.

În prima jumătate a secolului nostru, artişti de prima mărime din estul şi sud-estul Europei, pentru care plasarea în universal a însemnat totodată descoperirea unor autentice valori naţionale, necunoscute pînă atunci artei europene culte, au ales în creaţia lor calea aşa-numitei „sinteze dintre Orient şi Occident". Aceasta a fost şi calea lui George Enescu. Opera sa afirmă sinteza, realizată în „spiritul timpului" — adică în spiritul tendinţelor universale din arta epocii în care a trăit —, dintre cultura muzicală românească (în primul rînd populară, dar şi cultă) şi marea cultură simfonică europeană.

„*Il faut inventer de nouveaux procédés d'expression* — scria Michel Butor referindu-se la un caz similar — *pour parvenir a maîtriser la com-*

---

[1] Comunicare la Simpozionul Internaţional de Muzicologie „George Enescu", Bucureşti, 12—14 septembrie 1967, editată bilingv în română şi franceză sub titlul *George Enescu şi limbajul muzical din secolul XX* şi, respectiv, *Georges Enesco et le langage musical du XX-ème siècle*, în *Studii de muzicologie*, Bucureşti, Editura muzicală, vol. IV, 1968, p. 89—95 şi, respectiv, p. 96—102.

plexité mentale dans laquelle nous nous débattons, ces rencontres de civilisations dans nos exprits, leurs oppositions, leurs mélanges, pour résoudre tous ces problèmes, retrouver au-delà le sol, la vérité, une société raisonable". [2]

Tot astfel, pentru a stăpîni o asemănătoare „complexitate mentală", *Enescu a trebuit să inventeze procedee noi de exprimare, un limbaj muzical nou,* care să permită confluența unor culturi pînă atunci independente, cu aspecte nu numai diferite dar și opuse — de unde tensiunea lor —, problemă dintre cele mai dificile, a cărei rezolvare a însemnat atît universalizarea culturii muzicale românești, cît și conturarea unui chip nou al artei universale, a unei noi posibilități general umane de comunicare, regăsire, cunoaștere.

*

Ideea de a sintetiza elemente de cultură națională și universală sub forma unirii tehnicii europene de compoziție cu folclorul românesc o preia George Enescu de la compozitorii români din secolul al XIX-lea.

Există însă deosebiri între lucrările de debut ale lui Enescu și cele ale acestor compozitori. Fără a mai stărui asupra faptului cunoscut că Enescu a fost cel dintîi creator român care a impus creațiile sale rapsodice în atenția opiniei publice mondiale (care, regretabil, nu a avut prilejul totdeauna să cunoască și să rețină decît mai ales aceste opere de primă tinerețe, valoroase desigur, dar nu dintre cele mai reprezentative), ne oprim asupra unui aspect bogat în consecințe : lărgirea de către Enescu a inspirației folclorice de la zona cîntecelor aparținînd sistemului ritmic „divizionar" la un nou domeniu, cel al cîntecelor aparținînd sistemului „rubato". Pentru compozitorii români din secolul al XIX-lea, și în parte pentru Enescu, la începutul carierei sale, folclorul în ritm „divizionar" permitea în lucrările care-l foloseau aplicarea normelor armoniei tonale și a tehnicii de compoziție tradiționale, pentru că acest folclor era structurat ritmic și deseori melodic asemenea creației europene clasice. Dimpotrivă, folclorul în ritm „rubato", diferit de carura ritmică a simfonismului tradițional, nu i-a permis lui Enescu o tratare similară. Puternica tensiune apărută între această nouă substanță folclorică și organismul simfonic în care fusese încorporată a căpătat cu timpul importanta rezolvare arătată : transformarea adecvată a mijloacelor de exprimare.

Astfel, Enescu nu a supus inspirația folclorică în fața normelor artistice curente în epoca sa și cu atît mai puțin în fața normelor unor epoci anterioare. Asimilarea muzicii populare l-a determinat, dimpotrivă, să recreeze cuceririle de limbaj din creația universală a epocii în care a

---

[2] Butor, Michel, *Essais sur les modernes.* Paris, Gallimard, 1964, p. 314.

Scanned with OKEN Scanner

trăit, anticipînd chiar — după cum vom vedea — aspecte caracteristice din creaţia actuală.

Trebuie precizat însă faptul că spre deosebire de Béla Bartók — colegul său de generaţie, aparţinînd aceleiaşi zone a Europei şi punîndu-şi aceleaşi probleme în rezolvarea „sintezei Orient-Occident" — Enescu nu a fost un folclorist ; el nu a cunoscut muzica populară ca om de ştiinţă. Contactul cu această artă s-a produs în mai multe etape din viaţa sa, dintre care cea din copilărie, trăită în Nordul Moldovei, sub directa influenţă a folclorului, a lăsat urme adînci. Mai tîrziu, în numeroase turnee de concerte prin cele mai diverse localităţi din ţară, precum şi prin consultarea culegerilor de folclor apărute între timp, el a avut ocazia să-şi reîmprospăteze acele prime impresii. Astfel, fără să fie un folclorist, Enescu a avut totuşi prilejul să cunoască într-atît arta populară autentică, încît să sufere influenţa ei profundă, să-i orienteze întreaga dezvoltare a personalităţii.

Pentru Enescu, inspiraţia folclorică nu are nimic comun cu pitorescul folcloric, ilustrativ, superficial şi la periferia marii arte. Asemenea unui Bartók, Messiaen etc., cărora tradiţiile folclorice europene şi cele muzicale extra-europene le-au *sugerat* cunoscutele schimbări de perspectivă din cadrul artei europene culte, Enescu îşi propune după propriile sale declaraţii să creeze „paralel cu muzica populară, dar prin mijloace absolut personale, lucrări asemănător caracterizate". Iar aceasta a fost posibil, în ciuda absenţei citatului folcloric (folosit de Enescu numai la începutul carierei sale în *Poemă şi Rapsodii*), tocmai prin dezvoltarea şi generalizarea unor principii folclorice esenţiale, melodice şi ritmice, din zona ritmului „rubato", a dansului şi a colindului, care au declanşat o organizare cu totul personală a limbajului.

Lucrările în care Enescu vădeşte manifest inspiraţia folclorică se întîlnesc în toate etapele creaţiei sale : *Poema Română* (1897) şi *Rapsodiile* (1901 şi 1902), opere de primă tinereţe, singurele bazate pe citatul folcloric ; *Sonata a III-a pentru pian şi vioară, „în caracter popular românesc"* (1926), lucrare capitală în evoluţia stilului enescian, în care îşi propune pentru prima oară aplicarea principiului enunţat mai sus, şi anume, realizarea prin mijloace absolut personale şi paralel cu muzica populară a unei creaţii „asemănător caracterizate", de unde şi titlul operei ; *Suita a III-a „Sătească"*, pentru orchestră (1938), *Suita „Impresii din copilărie"*, pentru vioară şi pian (1940) şi *Uvertura de concert* pe teme în caracter popular românesc (1948), în care continuă principiul *Sonatei a III-a de vioară*. Lucrările explicit folclorice dovedesc, prin urmare, faptul că experimentarea unor principii izvorîte direct din asimilarea muzicii populare a constituit pentru Enescu o preocupare la care a revenit periodic în cursul întregii sale vieţi. În toate celelalte lucrări, deşi inspiraţia folclorică ne apare mai puţin evidentă, ea este totuşi indi-

Scanned with OKEN Scanner

rect, implicit exprimată. În aceste din urmă opere, Enescu a adîncit şi transfigurat descoperirile făcute în creaţiile explicit folclorice, mergînd pînă la degajarea unor constante ale limbajului. De aici, unitatea de ansamblu a operei sale cu toată varietatea lucrărilor direct sau indirect inspirate din folclor.

Să ne oprim acum asupra surselor culte ale creaţiei lui Enescu. În operele de debut, elementele preluate din arta universală sînt încă relativ uşor de detectat : structurile formale şi scriitura polifonă de la ultimele creaţii ale lui Beeethoven, construcţia monumentală şi o anumită „masivitate" de la Brahms, cromatismul de la Wagner, evoluţia ciclică a temelor de la Franck, puritatea armoniei şi modalismul de la Fauré etc. Chiar şi din simpla înşiruire a acestor nume se poate deduce că, încă de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, Enescu îşi propunea să unifice momente dintre cele mai diferite (situate între Bach şi Debussy) ale artei europene culte, a căror îngemănare, considerată aparte, însemna o problemă compoziţională de rară complexitate. Dar efortul lui Enescu era, în realitate, încă mai dificil. Alături de elementele, diferite ele însele, ale artei savante, sinteza sa căuta să cuprindă — după cum am văzut — şi elemente ale unei cu totul alte culturi : muzica populară românească. Se înţelege, astfel, de ce acest întreg amalgam de surse nu putea fi dintr-odată omogenizat, de ce era necesară echilibrarea, fuziunea organică a unor elemente atît de eterogene. Creaţia lui Enescu parcurge, de aceea, pînă la atingerea unui asemenea stadiu de completă maturitate (pe care îl situăm în epoca elaborării lui *Oedip*), un drum sinuos, în care se accentuează, cu o oarecare lipsă de decizie, unul sau altul din termenii sintezei. Se poate constata, de pildă, tentaţia neoclasică (în *Suita a II-a de orchestră*) sau, aproape concomitent, cea postromantică (în *Simfonia a II-a*), străbătute de o sevă folclorică, mai mult sau mai puţin explicită.

În operele de maturitate, referinţele stilistice de la începutul carierei nu se mai pot discerne, simfonismul european apărîndu-ne nu numai asimilat, ci şi transfigurat, ca urmare a încorporării substanţei folclorice. Iar rezultatul exemplar al acestei simbioze, evidenţiind o gîndire muzicală profund personală şi aflat mereu pe planul universalităţii, se cuvine să ocupe locul pe care îl merită în istoria limbajului muzical contemporan.

*

Ca orientare artistică, Enescu se înscrie printre acei compozitori ai secolului nostru care au descoperit în folclorul european, în special arhaic, sau în muzica extra-europeană posibilităţi absolut inedite de exprimare : Janáček, Stravinski (perioada „rusă"), Bartók, Messiaen etc. Se ştie că una din consecinţele cele mai importante ale acestei incursiuni în culturi pînă atunci ignorate a fost marea emancipare a ritmului în muzica vea-

Scanned with OKEN Scanner

culuí XX. Față de ceilalți compozitori cu preocupări similare, Enescu este printre cei dintîi și cei mai de seamă reprezentanți ai încorporării ritmului liber din folclor — existent, de pildă, în doină — în arta europeană cultă. Acest sistem ritmic e însă incompatibil cu polifonia clasică. De aceea, el a determinat în arta lui Enescu preferința pentru o polifonie nonimitativă (însă fără excluderea celei imitative), pentru o densitate fluctuantă a numărului de voci participante la jocul polifonic (de asemenea fără excluderea polifoniei de tip baroc), precum și pentru un nou tip de polifonie, asemănătoare eterofoniei din folclor.

Eterofonia lui Enescu, departe de a fi pe deplin organizată, dar totuși suficient conturată, se apropie în cazurile cele mai semnificative de modelul folcloric, putînd fi definită astfel : distribuția simultană a unui aceluiași material tematic la mai multe voci între starea de unison și cea de multivocalitate.

O consecință a eterofoniei se face simțită la Enescu în domeniul formei. Rămînînd tradițională în planul macrostructurii, ca majoritatea operelor din orientarea folclorică, creația enesciană prezintă totuși unii germeni inediți în planul microstructurii, ca urmare a folosirii scriiturii eterofone. Acest rezultat era de altfel de presupus. Într-adevăr, dacă în cursul istoriei, treptat, scriitura omofonă a dus la cristalizarea formelor omofone, și scriitura polifonă la cristalizarea formelor polifone, noua scriitură eterofonă, care apare printre primele ei manifestări la Enescu, era firesc să determine pentru început, fie și numai parțial, organizarea eterofonă a microstructurii.

Pentru ilustrarea unei asemenea organizări eterofone pe plan microstructural ne vom opri la cea de a treia parte a *Cvartetului de coarde op. 22, nr. 2*, scris în 1951, una din ultimele opere ale artistului. Cea de a treia parte a Cvartetului este alcătuită, la rîndul ei, din 3 mari secțiuni, dintre care ultima formează obiectul analizei noastre. În această ultimă secțiune (a părții a III-a) asistăm atît la disoluția temelor proprii celei de a treia părți (teme care fuseseră expuse în primele ei două secțiuni), cît și la combinarea absolut liberă a lor cu segmente ale temelor ciclice din primele două părți. Prin urmare, această secțiune este o amplă recapitulare tematică realizată în așa fel încît pune o inedită problemă compozițională.

În definitiv, asocierea liberă a elementelor tematice, dislocate din contexte în care dețineau funcții morfologice bine stabilite, nu mai poate fi explicată, în această a treia secțiune a părții a III-a, prin topica tradițională. Noul flux tematic, dezarticulat din perspectiva sintaxei clasice, se motivează prin necesitate interioară. Fragmentele tematice, cunoscute dinainte, se îmbină acum asemenea imaginilor din vis, imagini reținute desigur din lumea reală, dar recombinate nu după logica stării de veghe, ci după legile adînci ale subconștientului. În această parte a

Scanned with OKEN Scanner

lucrării, revenirea capricioasă a stărilor parcurse înainte sugerează un astfel de film al conştiinţei, abandonată visului, amintirii, în care substituirea gîndurilor ascultă de impulsuri interioare, şi nu de o discursivitate impusă din afară.

Rezultatul, pe plan muzical, este remarcabil mai ales sub aspectul metodei de compoziţie pe care o presupune. Astfel, asigurîndu-se pe de o parte unitatea de ansamblu a lucrării prin folosirea în secţiunea arătată a unui material tematic (ciclic) prezent şi în restul operei, modelarea acestui material se face fără sprijinul vreunei scheme formale, oricît de abstracte, intenţionate dinainte. (De pildă, cînd se compune o sonată, schema generală, abstractizată la maximum, a *allegro*-ului de sonată reprezintă cadrul prestabilit în care se aşterne — cu modificări, adaptări, interpretări care dau nota particulară, personală, unică a lucrării — materia muzicală concretă a acelei sonate.) Tiparul formelor tradiţionale este, prin urmare, depăşit, compozitorul eliberîndu-se de orice cadru formal „aprioric", fără să sacrifice însă urmărirea conştientă a unităţii operei sale. Improvizaţia lucidă şi construită — oricît de paradoxală ar părea această apropiere de termeni — se află deci efectiv integrată în procesul compoziţional, descoperind noi modalităţi de exprimare, creînd microforme noi, eliberînd virtualităţi pe care o metodă de lucru exclusiv schematică nu le poate declanşa.

Fără să reprezinte un echivalent în muzică al suprarealismului din poezie sau plastică, acest fel de a compune este strîns legat de o latură fundamentală a esteticii enesciene: visul. În repetate rînduri, Enescu a afirmat că visul face parte integrantă din arta sa, descoperindu-l de altfel şi în creaţia populară. Visul însă nu a însemnat pentru Enescu abandonarea definitivă în pasivitate, contemplare, destrămare; artistul însuşi a mărturisit că muzica sa nu e „stare", ci „acţiune". Momentele de vis, de confesiune lirică, de intimitate discretă, atît de caracteristice creaţiei enesciene, nu înseamnă deci abandonarea nevoii profunde de claritate, ordine, echilibru. Întotdeauna aceste „stări" se integrează unei „acţiuni" conştiente, unei voinţe ferme de depăşire a tragicului cu care de obicei sînt asociate. O anumită rezonanţă etică rezultă dintr-o asemenea estetică muzicală, implicînd învestirea operei de artă cu un anumit Sens.

Ritmul „rubato", polifonia nonimitativă, densitatea fluctuantă a numărului de voci contrapunctice, eterofonia, fuziunea intimă în tehnica de lucru a improvizaţiei libere şi a construcţiei riguroase reprezintă contribuţii ale lui Enescu, a căror semnificaţie universală nu pot scăpa cercetătorului operei sale, mai ales pentru că anticipă aspecte similare, dintre cele mai caracteristice, ale creaţiei actuale. Să mai adăugăm pe lîngă acestea marea complexitate a limbajului, rafinamentul notaţiei dinamice (intensitatea) şi de mişcare (tempoul), coloristica structurală (în care se

Scanned with OKEN Scanner

pot menționa varietatea modurilor de atac, precum și folosirea sferturilor de ton, încă din deceniul al treilea, mai ales în lucrările pentru vioară și pian).

Ne rămîne să schițăm acum raportul dintre creația lui Enescu integrată — am văzut — orientării folclorice și creația celorlalte orientări. Dintre acestea ne oprim la noua școală vieneză, tocmai pentru că a adus, precum se știe, cele mai radicale soluții în evoluția limbajului muzical contemporan. Iar planul de comparație cel mai potrivit, ca fiind cel mai general, ni se pare a fi cel al principiilor de construcție.

În lucrările reprezentative ale lui Enescu forma este rezultatul evoluției temelor principale (inclusiv a contextului în care sînt plasate și pe care îl determină), precum și a raporturilor dintre ele. Tematismul are la Enescu un rol formativ fundamental, cu mult mai mare decît în muzica tradițională.

Într-adevăr, forma tradițională se constituia prin evoluția atît a raporturilor tonale, cît și a celor tematice, acestea din urmă fiind subordonate celor dintîi, în sensul că melodia, oricît de individualizată, fie rezulta direct din armonie, ca o emanație a înlănțuirii de acorduri, fie afirma fără echivoc, mai ales în secțiunile expozitive, un anumit centru tonal. Forma tradițională, bunăoară sonata, înscria raporturile tematice, oricît de evidențiate, în cadrul posibilităților tonale ; evoluția tematicii se circumscrie dialecticii unor tonalități bine precizate.

La Enescu însă, ca urmare a scăderii rolului tonalismului, are loc, în formă, ca o compensare, creșterea rolului tematismului ; dialectica tonală, deși există, nu mai are acuitatea, forța, importanța din arta tradițională ; inflexiunile continui, cromatismul (mai mult sau mai puțin intens, dar permanent prezent) diminuează suveranitatea centrului tonal, creează o întrepătrundere între diferite tonalități, micșorează tensiunea raportului dintre ele. Eliberat oarecum de rigorile evoluției tonale, tematismul își asumă în parte și rolul formativ al tonalismului, devenind în bună măsură principalul factor în modelarea structurii.

Un proces analog de evoluție se constată, precum se știe, la noua școală vieneză. Plecînd de la *Tristan*, Schönberg cromatizează atît de excesiv și sistematic armonia, încît suspendă atractivitatea centrului tonal și, prin aceasta, legile tonalității. Rezultatul, pe plan formal, este nu numai micșorarea rolului tonal, ca principiu formativ esențial, ci și desființarea, înlăturarea lui. De aici, hipertrofierea rolului tematismului în formă — ca de pildă în acea „ultratematizare" schönbergiană — ajungîndu-se pînă la urmă la postularea unui nou principiu constructiv (și aceasta în absența oricărei alte coordonări tonale sau modale), bazat pe cel mai elementar constituent tematic : intervalul. De aici, seria de intervale, care generează totalitatea figurilor sonore (melodice, armonice etc.) și care înlocuiește astfel universul tonal.

Scanned with OKEN Scanner

Se observă deci că serialismul continuă, dezvoltă, generalizează ideile morfologice ale ciclismului. Acesta din urmă deducea întreaga materie tematică din cîteva nuclee ciclice generatoare. Serialismul preia tehnica ciclică, reducînd, pe de o parte, nucleele generatoare la o unică serie de intervale şi amplificînd, pe de altă parte, rolul seriei într-atît, încît să genereze nu numai întreaga materie melodică, ci şi oricare altă combinaţie sonoră (verticală, oblică etc.).

Muzica lui Enescu se plasează între aceste două modalităţi structurale. Dezvoltînd tehnica ciclică astfel încît să obţină aproape toate temele dintr-o singură linie melodică, Enescu nu desfiinţează, prin cromatizare, suportul tonal şi nu are nevoie, prin urmare, de un principiu formal de tipul serialismului. Arta sa poate fi numită „cvasi-serială", deoarece generarea muzicii dintr-una sau mai multe teme ciclice se exercită, ca în ciclism, numai pe plan tematic, dar cu o consecvenţă aproape serială, ceilalţi factori ai limbajului fiind coordonaţi liber de principii tonale sau modale, rămase încă în vigoare. Or, tocmai aceste principii tonale sau modale fac posibilă, cu toată cromatizarea uneori excesivă, menţinerea în linii generale a tiparului formelor tradiţionale. Ar fi desigur absurd, mai ales astăzi, să se scrie o formă sonată într-un limbaj consecvent nontonal, sonata constituindu-se în primul rînd pe o dialectică tonală. Nerenunţînd la tonalitate, dar împingînd-o uneori pînă în pragul nontonalităţii, Enescu mai poate recurge la forma sonată, pe care însă o recreează în funcţie de calităţile materiei sonore cu care operează şi în care tematismul joacă un rol principal.

Importanţa tematismului înseamnă în muzica lui Enescu importanţa melodiei. Eliberată, cum am văzut, de constrîngerile armoniei tradiţionale, evoluînd nestingherit după necesităţi pur melodice şi căpătînd o valoare autonomă care nu numai că nu depinde de ceilalţi factori ai limbajului, ci are, dimpotrivă, funcţia de a-i echilibra şi unifica în constituirea formei, melodia este pentru Enescu o elaborare compoziţională fundamentală. Muzica sa *cîntă* în sensul cel mai propriu al cuvîntului. Or tocmai această nevoie continuă de a cînta a găsit în melosul folcloric acea substanţă regeneratoare prin care — cunoscînd rolul determinant al melodiei enesciene în modelarea celorlalţi factori ai limbajului — au fost desţelenite noi posibilităţi expresive, mai ales în domeniul ritmului (ritmul liber) şi al polifoniei (eterofoniei).

Faţă de noua şcoală vieneză, creaţia lui Enescu rămîne mai tradiţională sub aspectul principiilor constructive (armonie, formă). Contribuţia lui Enescu la arta secolului nostru e prin urmare disimulată într-un cadru tradiţional, fapt care a constituit — sîntem convinşi — piedica principală la recunoaşterea sa unanimă.

Scanned with OKEN Scanner

Astăzi însă, cînd perioada propriu-zis revoluționară din muzica veacului nostru e de domeniul trecutului, cînd muzica cea mai nouă are deja aproape două decenii de experiență, contribuțiile reale ale lui Enescu sînt mai ușor de evidențiat, mai ales că anticipă fenomene muzicale recente. Sinteza atît de personală dintre național și universal — principiul sintezei este din nou în centrul creației muzicii noi — și consecințele acestei sinteze — sistemul ritmic liber, eterofonia, complexitatea limbajului, rafinamentul gradelor dinamice și de mișcare, coloristica structurală, îmbinarea dintre libertate și disciplină în actul creației etc. — fac din George Enescu unul din principalii precursori ai muzicii universale actuale.

Scanned with OKEN Scanner

MODERNITATEA UNUI CLASIC [1]

În răstimpul celor două decenii de la dispariţia lui George Enescu, muzica a trecut, precum se ştie, prin noi şi importante transformări. Desigur, nu este locul să schiţăm aici, oricît de sumar, procesul acestei universale prefaceri, la care au participat, în grade diferite, compozitori din multe părţi ale lumii, inclusiv români. Ceea ce ne propunem este să redefinim locul lui Enescu faţă de arta momentului actual, sau altfel spus : ce şanse are Enescu să joace un rol de ferment, şi nu doar muzeistic, în viaţa muzicală prezentă ?

O operă a trecutului, cu o valoare istorică oricît de mare, nu poate solicita un interes perpetuu decît în măsura în care se vădeşte semnificativă faţă de exigenţele sau imperativele — în permanentă schimbare — ale epocilor care-i urmează. Ceea ce numim „tradiţie" este, în fond, un concept labil pentru că subsumează, cu fiecare nouă generaţie, dacă nu chiar cu totul alte realităţi (tradiţia se îmbogăţeşte fără încetare), cel puţin aspecte diferite ale aceloraşi fenomene luate în considerare.

S-a spus că prin îndelunga aprofundare a unei opere de artă nu facem în cele din urmă altceva decît să ne descoperim pe noi înşine. Capacitatea aceasta de a permite autorelevarea contemplatorului este, pentru o creaţie, hotărîtoare şi-i conferă un fel de eternitate. Dar o eternitate ce nu respectă întru totul principiul identităţii, de unde o situaţie paradoxală. Astfel, fără să-şi piardă individualitatea, opera nemuritoare nu ne apare totuşi, de-a lungul timpului, în întregime egală cu ea însăşi. Fiecare epocă sau generaţie, sau poate orice contemplator luminat, o priveşte din alte unghiuri de vedere, preia din ea ce-i este vital şi, în cele din urmă, asimilînd-o, se afirmă pe sine.

---

[1] Editat bilingv, în română şi germană, sub titlul *Modernitatea unui clasic* şi, *respectiv, Modärnität des Gründers*, în *Tribuna României*, Bucureşti, anul IV, nr. 59, 15 aprilie 1975, p. 8 şi, respectiv, p. 14. Textul dezvoltă două articole anterioare, şi anume : a) *Gînduri despre George Enescu*, comunicare la Prima Sesiune Ştiinţifică a Centrului de Studii „George Enescu", Bucureşti, 19 septembrie 1973, editat sub titlul *Pensées sur Georges Enesco*, în *Enesciana I*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1976, p. 171—174 ; b) *Enesco, aujourd'hui*, în *Muzica*, Bucureşti, nr. 10, 1974, p. 43—45.

Scanned with OKEN Scanner

În acest sens, Enescu a jucat un mare rol în cultura muzicală românească. Pe planul creației, el a oferit șanse autorevelării mai multor generații de creatori care i-au succedat, mai ales pentru că a fost primul compozitor român ce a împlinit vocația internațională a muzicii românești. Iar pe planul cercetării, opera lui a contribuit la însăși nașterea muzicologiei noastre cu adevărat științifice. Într-adevăr, să privim lista — astăzi impresionantă — a cărților, studiilor sau articolelor dedicate lui Enescu pentru a vedea cu cîtă generozitate a permis acest autor nu numai reliefarea unor realități existente în opera sa, ci și stimularea fiecărui cercetător în parte în a-și contura propria personalitate.

În creație, muzicologie și interpretare, Enescu trebuie considerat un ctitor al culturii noastre moderne.

Pentru a-și menține în muzica românească o asemenea importanță, Enescu trebuie să poată vorbi și mai departe, tot atît de inedit, muzicienilor în formare de astăzi sau celor de mîine, dar și aceștia vor trebui să se străduiască a descoperi în opera sa acele realități care să lumineze propriile lor tendințe artistice. Putem concede, prin urmare, cercetării muzicologice și rolul de a facilita acest intim proces creator.

Cu diferite prilejuri, am adîncit cîteva trăsături ale operei enesciene ce anticipau sau erau contemporane unor preocupări din muzica universală : eterofonia, ritmul „liber", structurile modale contemporane, tehnica leitmotivului ajunsă într-un stadiu de preserialism, rafinamentul notației dinamice, agogice și timbrale, coloristica structurală, fuziunea intimă — în procesul creației — a improvizației libere și a construcției riguroase etc. Fără a reveni aici pe larg asupra lor, ne vom mărgini la menționarea cîtorva aspecte redevenite sau rămase semnificative în raport cu tendințele mai recente ale creației muzicale.

Unul din postulatele muzicii de după al doilea război mondial a constat în posibilitatea de a crea cu fiecare nouă lucrare o muzică *absolut* nouă, „nemaiauzită înainte". Pentru un timp, această idee — poate de sursă neoromantică și oricum justificabilă, de pildă, prin tentativa de a ieși din impasul neoclasicismului, adică din excesiva întoarcere spre trecut — a dus la o deosebită stimulare a investigației, care a schimbat în bună parte fața muzicii. Totodată, ea ne apare astăzi drept o iluzie — pentru că este evident că nu se poate crea totul din nimic ! —, o iluzie care nicicînd n-a tentat cu atîta forță spiritul creator.

Absolutizarea noului în practică s-a însoțit teoretic de relevarea lui peste tot, inclusiv în tradițiile mai apropiate sau mai îndepărtate. Așa s-ar explica faptul că Enescu, un creator care nu evidențiază, ci, dimpotrivă, disimulează noul într-un înveliș mai mult sau mai puțin cunoscut, n-a putut fi unanim descoperit de conștiința universală a acestei ambițioase perioade.

Scanned with OKEN Scanner

Astăzi însă, în urma atîtor experimente, constatăm că ceea ce dă valoare de unicat unui fapt de artă — sau de viață — este autenticitatea ; iar dacă faptul este autentic, el este implicit și nou, chiar dacă originalitatea lui nu ne izbește din capul locului sau, dimpotrivă, ne apare la prima vedere ostentativă.

Din acest punct de vedere, Enescu este un exemplu de autenticitate : gîndirea sa muzicală îmbracă întotdeauna o formă adecvată și firească de exprimare.

Un alt aspect al artei lui Enescu îl întîlnim și în unele creații de azi : contopirea dintre mai multe tipuri de scriitură sau sintaxe muzicale. Într-adevăr, rareori se află, mai ales în ultimele creații ale lui Enescu, sintaxe în stare așa-zicînd pură. Monodia acompaniată, polifonia sau eterofonia se îngemănează în situații diverse, rezultatul fiind o structură aflată la „granița" dintre aceste categorii. De unde, originalitatea scrisului enescian, atît de rar înțeles de interpreți și prea adesea asimilat sintaxelor tradiționale. Am afirma chiar că, din acest punct de vedere, Enescu își așteaptă încă interpretul ideal.

Intuiția unui timp muzical nelinear — timp atît de frecvent azi [illegible], de asemenea, prezentă la Enescu, iar unul din izvoarele lui tre[illegible]ut în fuziunea dintre spiritul sonatei cu acela al variațiunii. [illegible]e două categorii de arhitecturi se opuneau la clasici, dar au în[illegible]ă se îngemăneze cu timpul la romantici și la prelungirile lor în secolul nostru, direcție a muzicii europene pe care s-a plasat și Enescu.

Dacă știm oarecum în ce moment ne aflăm și unde vom ajunge în evoluția dramatică (temporal unidirecțională, lineară) a sonatei, depășim în variațiune conștiința trecerii implacabile a timpului. Timpul variațiunii înaintează în spirală, cu neîncetate reveniri asupra lui însuși, ca într-un continuu prezent, tocmai datorită juxtapunerii ipostazelor aceleiași entități muzicale. Variațiunea, singura care a supraviețuit, ca spirit, celorlalte arhitecturi tradiționale și care, ca procedeu, le-a premers pentru că a apărut odată cu muzica, permite, mai ales în mișcări lente, obținerea unei poetici atemporale, tipic contemplative. Or, la Enescu, îngemănarea sonatei cu spiritul variațiunii, într-o muzică mai degrabă lentă decît rapidă și care *evoluează prin diferențe aproape imperceptibile de la o etapă la alta*, favorizează apariția unei stări atît de căutate azi : o supraconștiință contemplînd oprirea timpului într-un etern prezent.

S-a putut astfel constata că în opera lui Enescu sînt captate, nu alternativ, ci *simultan*, unele opoziții aparent ireconciliabile : ritmul „li-

Astăzi însă, în urma atîtor experimente, constatăm că ceea ce dă valoare de unicat unui fapt de artă — sau de viață — este autenticitatea ; iar dacă faptul este autentic, el este implicit și nou, chiar dacă originalitatea lui nu ne izbește din capul locului sau, dimpotrivă, ne apare la prima vedere ostentativă.

Din acest punct de vedere, Enescu este un exemplu de autenticitate : gîndirea sa muzicală îmbracă întotdeauna o formă adecvată și firească de exprimare.

Un alt aspect al artei lui Enescu îl întîlnim și în unele creații de azi : contopirea dintre mai multe tipuri de scriitură sau sintaxe muzicale. Într-adevăr, rareori se află, mai ales în ultimele creații ale lui Enescu, sintaxe în stare așa-zicînd pură. Monodia acompaniată, polifonia sau eterofonia se îngemănează în situații diverse, rezultatul fiind o structură aflată la „granița" dintre aceste categorii. De unde, originalitatea scrisului enescian, atît de rar înțeles de interpreți și prea adesea asimilat sintaxelor tradiționale. Am afirma chiar că, din acest punct de vedere, Enescu își așteaptă încă interpretul ideal.

Intuiția unui timp muzical nelinear — timp atît de frecvent azi — este, de asemenea, prezentă la Enescu, iar unul din izvoarele lui trebuie căutat în fuziunea dintre spiritul sonatei cu acela al variațiunii.

Cele două categorii de arhitecturi se opuneau la clasici, dar au început să se îngemăneze cu timpul la romantici și la prelungirile lor în secolul nostru, direcție a muzicii europene pe care s-a plasat și Enescu.

Dacă știm oarecum în ce moment ne aflăm și unde vom ajunge în evoluția dramatică (temporal unidirecțională, lineară) a sonatei, depășim în variațiune conștiința trecerii implacabile a timpului. Timpul variațiunii înaintează în spirală, cu neîncetate reveniri asupra lui însuși, ca într-un continuu prezent, tocmai datorită juxtapunerii ipostazelor aceleiași entități muzicale. Variațiunea, singura care a supraviețuit, ca spirit, celorlalte arhitecturi tradiționale și care, ca procedeu, le-a premers pentru că a apărut odată cu muzica, permite, mai ales în mișcări lente, obținerea unei poetici atemporale, tipic contemplative. Or, la Enescu, îngemănarea sonatei cu spiritul variațiunii, într-o muzică mai degrabă lentă decît rapidă și care *evoluează prin diferențe aproape imperceptibile de la o etapă la alta*, favorizează apariția unei stări atît de căutate azi : o supraconștiință contemplînd oprirea timpului într-un etern prezent.

S-a putut astfel constata că în opera lui Enescu sînt captate, nu alternativ, ci *simultan*, unele opoziții aparent ireconciliabile : ritmul „li-

ber" şi ritmul „legat", polifonia şi eterofonia, improvizaţia şi construcţia, sonata şi variaţiunea, timpul unidirecţional şi timpul nelinear, acţiunea şi contemplaţia etc. Complexitatea aceasta cvasiparadoxală se datorează faptului că Enescu a reuşit, cu mijloacele epocii lui şi cu autenticitatea ce-l caracteriza, să se situeze într-un punct de confluenţă a mai multor culturi, cum sînt, de pildă, tradiţia cultă europeană şi muzica arhaică românească. În plus, şi acest fapt ni se pare capital, el nu a sacrificat spiritul nici uneia din sursele pe care le-a îngemănat. Poate de aceea nu se poate vorbi la Enescu chiar de o depăşire a dihotomiilor arătate, aşa cum îşi propun, de pildă, unele muzici de azi, cu evident alte mijloace. Şi poate tot de aici provine posibilitatea de a distinge la Enescu aspecte mereu noi. Astfel, opera sa are toate şansele să rămînă în continuare pentru muzica românească un ferm punct de plecare, dacă nu în domeniul vocabularului — atît de reînnoit azi — cel puţin în cel al sintaxei, poeticii sau esteticii.

Scanned with OKEN Scanner

II

DESPRE ALȚI MUZICIENI

Scanned with OKEN Scanner

CREAȚIA DE CÎNTECE A LUI MIHAIL JORA [1]

Abordînd aproape toate genurile artei muzicale, Mihail Jora a fost atras, de-a lungul diferitelor sale etape de creație, în special de balet și de lied. Opere coregrafice ca *La piață* (1928), *Demoazela Mărioța* (1940), *Curtea veche* (1948), *Cînd strugurii se coc* (1953), *Întoarcerea din adîncuri* (1958), precum și cele peste 100 de cîntece pentru voce și pian, scrise din 1914 pînă astăzi, demonstrează predilecția constantă a compozitorului pentru lucrări construite pe argumente sau texte literare. Creația multilaterală a lui Mihail Jora cuprinde și valoroase opere instrumentale „pure" — simfonice sau de cameră —, dar atît ca număr, cît și ca rol istoric ele cedează locul celor menționate înainte.

În legătură cu aceasta, Ion Dumitrescu observa, în concluzia unui articol dedicat activității lui Mihail Jora și după ce subliniase meritul operelor sale principale, că acest compozitor „rămîne însă maestrul nedîntrecut al liedului și al baletului românesc. În aceste două genuri poate fi considerat, pe drept, deschizător de drumuri" [2].

Dacă la această observație mai adăugăm constatarea că și în alte genuri muzicale compozitorul a scris lucrări reprezentative concepute pe argumente poetice, ca, de pildă, poemul simfonic *Poveste indică* (1920), suita simfonică *Priveliști moldovenești* (1924) și creațiile vocal-simfonice *Balada pentru bariton, cor și orchestră* (1955) și *Mărire ție, Patria mea* (1959), atunci se impune concluzia că programatismul, înțeles în accepțiunea sa cea mai cuprinzătoare, reprezintă pentru Mihail Jora, pe lîngă o înclinație temperamentală, o intenție estetică.

În aproape toate creațiile reprezentative ale acestui compozitor, muzica servește fie unui text cîntat, fie unei acțiuni scenice dansante, fie concretizării unor imagini poetice definite; ea este un mijloc indispensabil de exprimare a tot ce nu poate fi redat decît prin contopirea artei sunetelor cu alte arte, în special cu cea poetică; ea constituie, prin urmare, una din componentele unui tot artistic sincretic.

---

[1] În *Studii și cercetări de istoria artei*, 2. București, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1963, p. 385—409.

[2] Dumitrescu, Ion. *Mihail Jora la 70 ani*. În: *Muzica*, nr. 8, 1961, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

Departe de a fi „minoră", o asemenea concepție reprezintă, dimpotrivă, o poziție culturală avansată. Ea se explică, printre altele, prin influența elementelor de cultură asimilate de compozitor în anii de formație, elemente corespunzătoare fără îndoială înclinațiilor lui temperamentale, și, mai ales, prin înțelegerea situației în care se afla muzica noastră cultă în momentul intrării lui Jora pe scena istoriei muzicii românești.

•

Intr-unul din articolele sale de presă, compozitorul scria cu privire la noțiunea de balet românesc : „Ce vrea să zică balet românesc ? O artă coregrafică făurită de dansatori români, pe muzică scrisă de compozitori români, pe subiecte din viața românească, pe mișcări și ritmuri scoase din dansurile populare românești" [3].

Creator al unor asemenea balete, Mihail Jora și-a propus un ideal artistic similar și în lied. Liedurile sale, pe care le denumește semnificativ „cîntece", sînt scrise, în covîrșitoarea lor majoritate, pe texte de poeți români reprezentativi, reflectă astfel valori spirituale românești și apelează la o materie muzicală în caracter popular românesc.

Ceea ce se înțelege prin lied — adică acea compoziție miniaturală vocal-instrumentală, din sfera muzicii de cameră, de o maximă concentrare a expresiei, contopire organică dintre poezia de înaltă semnificație și muzică, gen care evită deopotrivă aria de operă, melodrama sau romanța — este, în special, o creație a muzicii romantice germane. Sub forma de lied în caracter național românesc, acest gen a apărut relativ recent în arta noastră muzicală.

Procesul de formare a liedului românesc a început însă încă din secolul trecut. Plecînd de la cîntecele de lume tipărite de Anton Pann, uneori de proveniență cultă, și continuînd cu numeroase cîntece scrise de compozitorii noștri înaintași — munteni, moldoveni sau ardeleni — pe texte de poeți romantici străini sau de Alecsandri, Eminescu și alți autori români, stilul lăutăresc de cîntec evoluează treptat către un stil cult de cameră. Aceste producții erau puternic influențate de liedul romantic german și de romanța rusă, care, alături de cîntecele greco-orientale, a generat la noi un stil autohton de romanță sprijinit pe folclorul orășenesc. Prelucrările, uneori reușite, de cîntece populare nu erau făcute în genere cu intenția de a obține lieduri, și nici nu se ridicau la această treaptă atunci cînd își propuneau un asemenea scop. Totodată, rezultatul încercărilor de a combina melodii în caracter popular cu forma liedului romantic ținea mai mult de domeniul romanței.

---

[3] Jora, Mihail. *Gînduri despre arta și viața muzicală din trecut și azi*, în : *Muzica*, 1960, nr. 2, p. 12.

Toate aceste eforturi, depuse de compozitori ca : G. Stephănescu, G. Skeletti, I. Mureşianu, E. Caudella, G. Caravia, G. Dima, T. Flondor, I. Scarlatescu ş.a., reprezintă crearea unui climat indispensabil naşterii liedului românesc, climat condiţionat desigur de întreaga dezvoltare socială, economică şi culturală a societăţii noastre.

În desfăşurarea tabloului istoric schiţat, un rol esenţial îl deţine culegerea şi armonizarea de cîntece populare de către compozitorii români de artă corală din secolul trecut şi din primele decenii ale secolului nostru (Gavriil Musicescu. D. Kiriac, G. Cucu, I. Vidu etc.). Lucrările lor au indicat drumul constituirii unui stil vocal evoluat al elementelor specifice muzicii noastre populare.

Un strălucit exemplu de superioară înţelegere a inspiraţiei folclorice, care continuă să rămînă şi astăzi mereu actual, îl oferă opera lui George Enescu de la sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru. Aportul fundamental al creaţiilor sale din această etapă constă în cristalizarea unui stil instrumental şi simfonic românesc, ridicat pentru prima dată la un nivel de interes internaţional. De aceea, valoroasele sale lieduri pe versuri de Clément Marot sau liedurile de Alfred Alessandrescu scrise relativ în aceeaşi perioadă sînt fenomene izolate, rămase fără o influenţă directă în istoria ulterioară a creaţiei noastre muzicale. Ele au însemnat însă un stimulent preţios în procesul constituirii la noi a specificului acestui gen muzical. Căci melodiile lui George Enescu şi Alfred Alessandrescu sînt în primul rînd *lieduri*, adică lucrări scrise în spiritul şi la nivelul oricăror producţii asemănătoare din muzica universală.

Iată deci că în peisajul culturii româneşti de la începutul secolului nostru condiţiile istorice permiteau sintetizarea tuturor acestor multilaterale realizări într-o creaţie românească de lied. Meritul incontestabil al acestei sinteze, realizată de-abia la începutul deceniului al treilea, îi revine în întregime lui Mihail Jora.

*

Pînă astăzi, muzicologia nu a cercetat însă toate căile prin care se ajunge la crearea unui stil naţional cult în muzică. Pentru recunoaşterea stilului naţional s-a recurs de multe ori numai la criteriul inspiraţiei din muzica populară. Legătura organică dintre arta cultă a unui popor şi arta lui populară, deşi fundamentală constituirii artei naţionale culte, nu este însă nici unicul criteriu de apreciere, şi nici nu poate fi aplicat mecanic în toate cazurile. Compozitori ca Glinka, Rimski-Korsakov, Debussy, Ravel, Bartók ş.a. s-au inspirat în unele din lucrările lor din folclorul unor popoare străine, fără ca prin aceasta să rămînă mai puţin ataşaţi culturii poporului de care aparţin. Pe de altă parte, unii

din creatorii stilului național al unor popoare nu au recurs în mod direct la inspirația folclorică. Astfel, în opera *Oaspetele de piatră*, Dargomîjski nu folosește citatul folcloric, dar melodiile sale sînt profund rusești prin caracterul lor, dedus din intonațiile limbii ruse vorbite.

Iată, prin urmare, o altă importantă cale de elaborare a stilului național, și anume, transpunerea stilului intonațiilor limbii vorbite în arta muzicală vocală. Mulți compozitori, ca Wagner, Debussy, Janacek ș.a., au recurs la o asemenea corelație organică dintre muzică și cuvînt, care, deseori, a decis asupra facturii melodiei însăși. Atunci însă cînd i s-a suprapus acestei căi aceea a inspirației muzicale explicit populare, caracterul național a devenit cu atît mai pronunțat. Un exemplu este melodia vocală a lui Musorgski, în care sînt respectate intonațiile limbii ruse vorbite și, totodată, sînt stilizate intonațiile cîntecului popular rus.

Pentru Mihail Jora, aceste două căi de creare a muzicii naționale au devenit ideal estetic. Liedurile sale demonstrează o adîncă înțelegere a particularităților limbii noastre vorbite și, totodată, asimilarea unor aspecte esențiale ale muzicii populare românești.

Față de modul de folosire a folclorului în creația cultă, Mihail Jora a adoptat o metodă asemănătoare, dacă nu identică, celei profesate de George Enescu. Într-una din declarațiile sale de presă, el susținea necesitatea sprijinirii creației culte pe fondul muzical popular, „dar în înțelesul înalt, potrivit concepției fiecărui compozitor. Mai degrabă, decît o anumită temă cunoscută, este vorba de acel parfum românesc, de esență populară, care izvorăște din patria noastră, dar totdeauna transfigurat de imaginația personală a compozitorului“ [4]. Principiul său, prin urmare, constă în crearea unui stil național cult nu prin recurgerea la citat, ci prin transfigurarea cît mai personală a esenței muzicii populare. Or, ceea ce înțelege Jora prin acel „parfum“ românesc astfel rezultat, și care trebuie să reflecte din plin personalitatea artistului, nu este altceva decît ceea ce înțelegea Enescu prin „caracter“ românesc, pe care îl dorea nu mai puțin personal. Schimbînd termenii în fond de aceeași semnificație, concepția lui Jora este exprimată în următoarea declarație a lui Enescu, făcută puțin timp după terminarea *Sonatei a III-a pentru pian și vioară* (1926) și pe care a denumit-o, semnificativ, „în caracter popular românesc“ : „...folosirea folclorului nu realizează autenticitatea caracterului popular... Compozitorul român va putea să creeze paralel cu muzica populară, dar prin mijloace absolut personale, lucrări valoroase asemănător caracterizate“ [5].

---

[4] Jora, Mihail. *Op. cit.*, p. 13.

[5] George Enescu, interviu luat de *Aurel Broșteanu*, în *Propășirea*, nr. 75, Ploiești, 17 decembrie 1928.

Scanned with OKEN Scanner

Mihail Jora și-a însușit astfel din opera lui George Enescu o concepție superioară despre inspirația folclorică. Întemeietorul simfonismului și în genere al instrumentalismului românesc i-a indicat, prin urmare, întemeietorului vocalismului românesc de cameră drumul realizării unui stil național. Dar, în afara acestei orientări generale, arta vocală a lui Mihail Jora nu este întru nimic tributară artei lui George Enescu.

Una din deosebirile dintre aceste două personalități constă în mijloacele diferite prin care se reflectă în operele lor realitatea românească. Lui Jora nu-i sînt suficiente, ca lui Enescu, mijloacele muzicii „pure". El caută o precizie mai mare a imaginii, și de aceea compune în funcție de un argument poetic. Majoritatea textelor pe care le-a folosit reflectă însă, sub multiple aspecte, realitățile lumii românești, și anume : prin integrarea universului lor imagistic cadrului geografic sau peisajului autohton ; prin sprijinirea lor pe experiența și trecutul nostru istoric ; prin descrierea unor imagini lăuntrice, ca nădejdea, bucuria, spaima, așteptarea, entuziasmul, dragostea, moartea etc., trăite de o sensibilitate românească ; prin ancorarea lor într-o tradiție culturală românească, populară sau cultă. De aceea, realizarea echivalentului sonor al unei asemenea poezii, profund românești în conținut și formă, a însemnat pentru Mihail Jora o altă cale pentru crearea stilului național de lied.

Alături de transpunerea constantă în melodie a sistemului de intonație din vorbire și uneori pe lîngă transfigurarea folclorului pentru obținerea unei muzici cu „parfum" românesc, Mihail Jora a folosit totdeauna în operele sale vocale principiul construirii unor imagini muzicale echivalente imaginilor poetice.

Arta vocală a lui Mihail Jora nu putea lua însă naștere fără existența unei dezvoltate arte poetice românești. Compozitorului îi era necesară chiar o abundentă creație poetică pentru a-și putea alege versurile potrivite sensibilității sale ; îi trebuia, în și mai înalt grad, o poezie care să reflecte mentalitatea contemporană epocii sale. De aceea, liedul românesc cult a trebuit să aștepte, pe lîngă maturizarea generală — arătată — a dezvoltării muzicii românești, creația poetică a unui Bacovia, Goga și mai ales Arghezi, pentru ca, prin activitatea lui Mihail Jora, să intre în faza decisivă a constituirii sale.

*

Cu ocazia unui cenaclu public din 1956 al Uniunii compozitorilor din R.P.R., dedicat creației sale vocale, Mihail Jora a declarat, în cuvîntul introductiv, că „...luînd ca model pe mari compozitori de muzică

vocală ca Schubert, Schumann și Brahms ... a năzuit să făurească liedul vocal românesc pe care-l denumește «Cîntec»" [6].

Liedul lui Mihail Jora se sprijină într-adevăr, pe lîngă tradiția culturală românească amintită, pe o valoroasă tradiție muzicală europeană. Cunoscător adînc al creatorilor liedului german, mare admirator și uneori propagator în concerte publice al operelor acestora [7], Mihail Jora și-a asimilat desigur tehnica lor de compoziție, dar mai ales acel specific al genului de lied, atît de dificil de obținut. Astfel, el a reușit să evite stilul de romanță — persistent încă în creația vocală românească de la începutul secolului nostru —, aria de operă sau melodrama, și să atingă esența liedului prin mijloace românești.

Din „chanson"-ul francez, Mihail Jora și-a însușit unele procedee armonice coloristice și alte mijloace de acompaniament menite să nuanțeze imaginea muzicală (Fauré, Debussy etc.). În mod deosebit însă, arta vocală a lui Musorgski a fost aceea care i-a întărit convingerea de a se sprijini pe texte autohtone, de a transforma creator intonațiile cuvîntului, de a stiliza creația muzicală populară. Căci principiul viu al muzicii lui Mihail Jora nu trebuie căutat în sursele tradiției europene de lied, ci, după cum arătam, în tradițiile culturii realiste ale poporului nostru. Cîntecul lui Mihail Jora este, de aceea, echivalentul românesc al „poemului cîntat" al lui Fauré, al liedului lui Schubert și Schumann, al creației vocale de cameră a lui Musorgski.

*

În cele ce urmează nu ne propunem cercetarea critică a tuturor celor peste 100 de cîntece ale lui Mihail Jora, cercetare care ar depăși cu mult dimensiunile fixate prezentului studiu și ar necesita cadrul unui volum monografic. Vom sprijini însă și dezvolta afirmațiile de pînă acum, exemplificînd din liedurile reprezentative ale compozitorului, în special din cele tipărite, aflate la îndemîna cititorului. Vom menționa, de asemenea, caracteristicile generale ale creației sale de cîntec, soluțiile inedite pe care le dă liedului românesc, influența pe care a exercitat-o asupra generațiilor următoare de compozitori români. Studiul de față încearcă, astfel, obținerea unei viziuni de ansamblu, introductive la cercetarea critică, amănunțită, a totalității cîntecelor compozitorului.

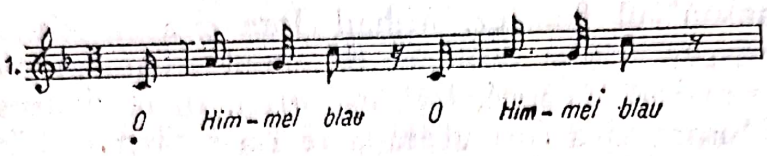
---

[6] Cf. Cristian, V. *Mihail Jora și „Cîntecele" sale pentru voce și pian*, program de sală la concertul „Seară de cîntece de Mihail Jora" din 10 decembrie 1956, p. 9.

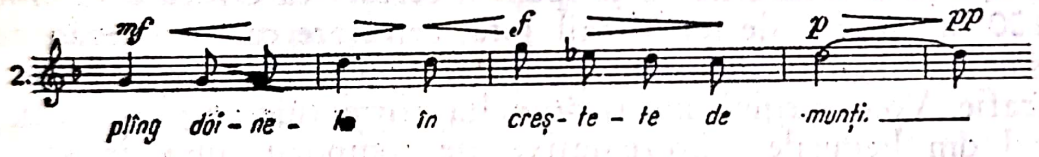
[7] Mihail Jora este și un bun acompaniator de lieduri; el a inclus deseori în recitalurile sale lieduri de compozitori străini reprezentativi; uneori, el și-a întocmit programul numai din creațiile acestora. În concertul din 17 ianuarie 1944, susținut la sala Dalles împreună cu Lisette Georgescu, una din creatoarele stilului de interpretare a cîntecelor sale, el a prezentat exclusiv lieduri de Schumann, Brahms și Wolf.

Scanned with OKEN Scanner

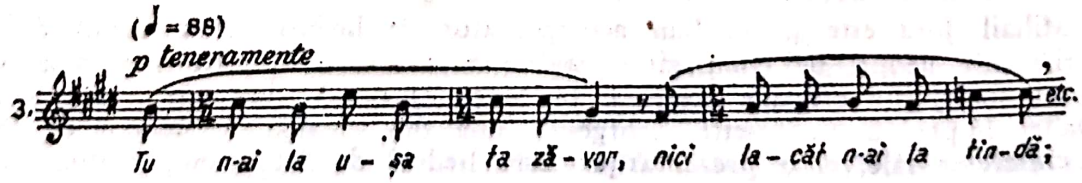
Încă de la primele sale lieduri, Mihail Jora a respectat în melodie accentele rezultate din recitarea poemului. Scriind în 1914, pe texte în limba germană şi sub influenţa directă a creatorilor liedului german, *Cinci lieduri pentru voce medie*, op. 1, care marchează semnificativ debutul compozitorului cu un gen în care va deveni deschizător de drumuri, el caută, încă de pe atunci, coincidenţa accentelor vorbite şi cîntate, aşa cum rezultă din începutul liniei vocale din *Erwachen* (op. 1, nr. 1) :



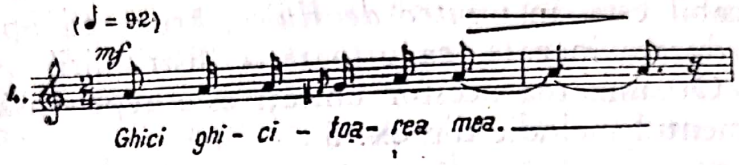
În următoarele sale lieduri, scrise exclusiv pe texte în limba română — chiar şi cîntecele pe versuri de R. M. Rilke (op. 36), singurele care mai apelează la un autor străin, sînt concepute după traducerea în românește de Maria Banuş —, compozitorul va urmări, cu tot mai multă acuitate şi strîns legat de particularităţile limbii noastre, principiul identităţii dintre accentele textului şi muzicii. Această preocupare rezultă, de pildă, din următorul fragment din *Pribegie*, scris în 1916 :



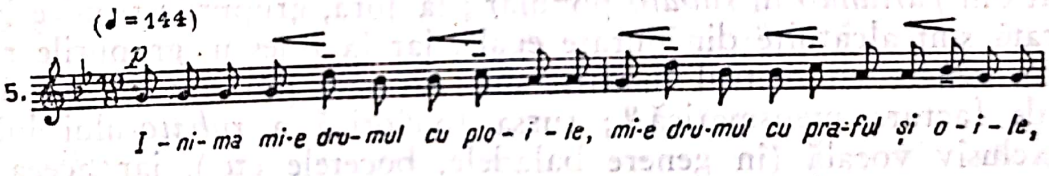
Mai tîrziu, în *Tu n-ai la uşa ta zăvor* (op. 11, nr. 1, 1930), accentele tonice sînt respectate cu mai multă vigoare. Se observă aici interpretarea ierarhică a acestor accente prin diferenţierea corespunzătoare a sunetelor în raporturi de înălţime şi de durată, fapt care determină structura însăşi a melodiei :



În felul acesta, independent de inspirația folclorică, ia naștere un recitativ melodic românesc, rezultat din transformarea creatoare a intonațiilor cuvîntului. Acest recitativ recurge uneori la formule melodice sau ritmice existente în muzica populară (baladă, bocet etc.). Caracterul românesc al recitativului devine atunci mult mai sesizabil. Iată, spre pildă, un fragment din *Ghicitoarea* (op. 16, nr. 1, 1936), în care, pe o formulă de recitativ *recto-tono*, frecvent în baladele populare, accentul tonic este marcat prin subton (cu apogiatură) :



În *Cîntec de fluier* (op. 16, nr. 4, 1936), aceste preocupări ating un înalt nivel de realizare. Muzica este scrisă și aici în măsură, dar accentele metrice ale acesteia sînt permanent contrariate de accentele expresive ale melodiei (totdeauna corespunzătoare accentelor tonice ale versului), încît, în realitate, ne aflăm în fața unui recitativ liber, construit în *rînduri melodice*, asemănătoare celor din baladele sau doinele populare :



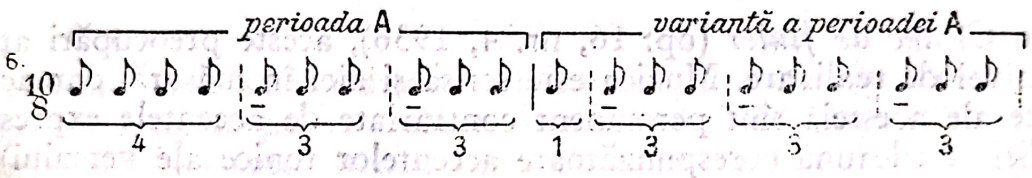
Mihail Jora se eliberează astfel de ritmul simetric din muzica europeană clasică pentru a inventa o nouă desfășurare în timp, asimetrică (dar nu mai puțin echilibrată), izvorîtă deopotrivă din muzica populară și din textul poetic. Acest tip nou de recitativ, profund românesc, este caracteristic stilului compozitorului și va fi reîntîlnit în multe din lucrările sale vocale.

Una din caracteristicile principale ale recitativului lui Mihail Jora este alcătuirea lui, în cea mai mare parte, după principiul potrivit căruia fiecare silabă corespunde întotdeauna numai unei singure note. Sub aspect ritmic, notele acestui recitativ reproduc fie o succesiune de durate unice (optimea, în majoritatea liedurilor), fie mai multe durate distincte (mai frecvent în cîntecele pe versuri de M. Dumitrescu). O singură constantă se menține astfel de-a lungul întregii sale creații : absența aproape totală din recitativ a melismelor și, în genere, a vocalizelor. Mihail Jora nu

colorează melismatic recitativul său ; propunîndu-şi maxima inteligibilitate a textului, el preferă un stil sobru asemănător mai ales recitativului epic din baladele populare, şi mai puţin cantabilităţii largi, deseori pronunţat melismatice, din doine.

În legătură cu aceasta, Tudor Ciortea remarca, pe drept, că : „Tematica liedurilor lui Mihail Jora nu ţine de cîntecul liric larg deschis al romanticilor, de tipul lui Schumann sau Brahms, ci mai degrabă de genul epico-dramatic, al lui Wolf sau Musorgski..." [8].

Deşi nemelismatic, recitativul lui Mihail Jora prezintă, chiar şi cînd e alcătuit din durate egale, o surprinzătoare varietate ritmică. Un exemplu remarcabil este, în *Cîntec de fluier*, gruparea optimilor în unităţi ritmice de durate inegale, ca urmare a distribuirii asimetrice a accentelor tonice. Organizarea acestor unităţi este reprodusă mai jos, pornind de la fragmentul melodic din ex. 5 :



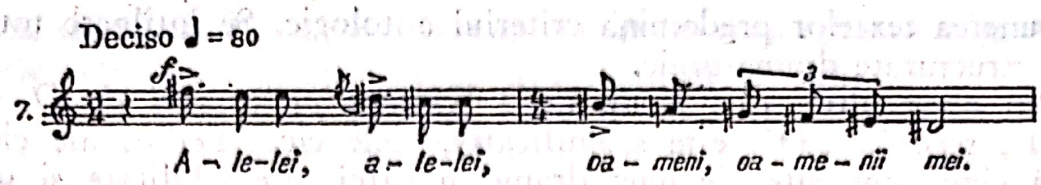
Concepţia ritmică a lui Mihail Jora în creaţia vocală diferă astfel fundamental de aceea a lui George Enescu, deşi amîndouă sistemele s-au inspirat din *parlando*-ul *rubato* popular ; la Jora, grupurile ritmice inegale ca durată sînt alcătuite din durate egale, iar la Enescu, grupurile ritmice egale în genere cu metrul măsurii sînt formate din durate inegale, deseori de factură melismatică [9] ; sursa folclorică a *rubato*-ului lui Jora este exclusiv vocală (în genere baladele, bocetele etc.), iar aceea a lui Enescu, vocal-instrumentală (în genere muzica lăutărească, doinele instrumentale sau vocale etc.). Astfel, aspectul ornamental, melismatic, ce creează la Enescu o desfăşurare *rubato* în cadrele unui sistem divizionar, se diferenţiază net de *rubato*-ul nemelismatic al lui Jora, construit pe un schelet divizionar, *rubato* şi, în parte, *giusto*.

În ultimele sale lieduri, pe versuri de M. Dumitrescu, Mihail Jora îşi alcătuieşte recitativul cu aceeaşi grijă faţă de intonaţiile cuvîntului, dar îl construieşte — am menţionat — pe mai multe durate constitutive, pe care le grupează, uneori, asemănător sistemului ritmic enescian :

---

[8] Ciortea, Tudor. *Un maestru al cîntecului românesc*, în : *Muzica*, 1956, nr. 1, p. 19.

[9] Vezi analiza organizării ritmului în operele enesciene din ultima perioadă, în studiul nostru *Cvartetul nr. 2 opus 30 pentru pian şi coarde*, în *Muzica*, 1957, nr. 3, p. 23, sau în volumul de faţă la p. 38.



În aceste lucrări, compozitorul năzuieşte către o cuprinzătoare sinteză, în care mai multe modalităţi de recitativ se încheagă într-un stil unitar, deosebit de personal.

În legătură cu recitativul lui Mihail Jora se impune şi o altă constatare, legată de tempoul fixat redării acestui recitativ. Cu unele excepţii, durata medie a notei corespunzătoare fiecărei silabe este identică duratei medii de recitare a acestei silabe. Astfel, şi sub aspectul tempoului, recitativul lui Mihail Jora respectă particularităţile limbii noastre vorbite, căutînd maxima inteligibilitate a cuvintelor poemului cîntat.

Textul şi muzica din creaţia vocală a lui Mihail Jora formează, de aceea, o desăvîrşită „unitate culturală". Despre destrămarea unei asemenea unităţi, atunci cînd se execută textul muzical în traducere, vorbeşte elocvent Igor Stravinski, într-unul din interviurile sale : „Un exemplu de distrugere a textului şi a muzicii prin traducere se află la sfîrşitul lucrării mele *Renard*. Pasajul despre care vorbesc — o *Pribautka* — utilizează o viteză şi o accentuaţie care formează în parte tempi şi caracterul muzicii. Nici o traducere nu poate reda ceea ce spune acolo, muzicalmente, textul. Sînt multe exemple analoge în muzica mea vocală rusă" [10]. Cerînd execuţia operelor vocale în limba lor originală, semn de înaltă cultură, Stravinski consideră că sub aspect muzical „Babel este o binefacere" [11]. Reţinem astfel, din cele spuse de acest autor, că „viteza şi accentuaţia", caracteristice unei anumite limbi vorbite, determină „tempi şi caracterul" unei muzici vocale, care ţine seama de aceste particularităţi ale cuvîntului. Or, acesta este tocmai cazul — arătat — al liedurilor lui Mihail Jora.

Imaginile muzicale şi forma liedului

Cu excepţia unui singur lied, *Pribegie* (1916), fără număr de opus, Mihail Jora şi-a grupat cîntecele pe cicluri. Unele cicluri, ca *op. 1* şi *op. 18*, sînt alcătuite pe texte de diferiţi autori, celelalte însă înmănunchează poeme ale unui singur poet. De cele mai multe ori, în alegerea şi

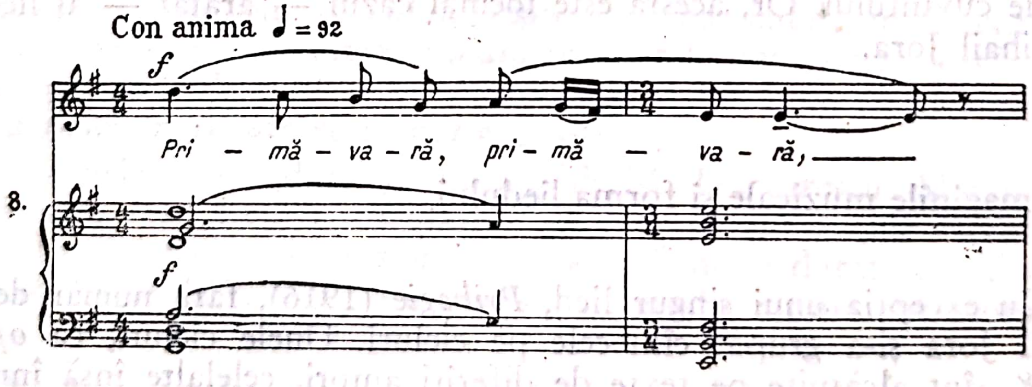
[10] * * * *Avec Stravinski.* Monaco, Editions du Rocher, 1958, p. 27.
[11] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

juxtapunerea textelor predomină criteriul antologic. Se întîlnesc totuşi şi cicluri structurate dramaturgic.

Din acest ultim caz, ciclul de *5 Cîntece pe versuri de O. Goga* (op. 11), scris în 1930, este semnificativ. Cele cinci lieduri ale ciclului fixează cinci momente ale unei drame, a cărei inteligibilitate şi semnificaţie depind de audierea integrală a acestora, în ordinea menţionată de autor. Drama începe cu afirmarea iubirii eroului, iubire zăgăzuită de „pravilele" obiceiului (*Tu n-ai la uşa ta zăvor*), continuă cu constatarea amară a morţii acestei iubiri (*Mor azi zîmbetele mele*), culminează în tragic cu moartea efectivă a persoanei iubite (*E-ngropare azi la mine*), stăruie încă în amintirea eroului (*Atît de veche-i îngroparea*) şi, în sfîrşit, se încheie cu o înseninare (*Primăvară, primăvară*).

Recitativul, de factură melodică, mai păstrează încă, în *op. 11 nr. 1*, aerul vechii romanţe româneşti, purificat însă de sentimentalism şi de gustul artistic îndoielnic ; în *op. 11 nr. 2*, el se organizează în clasicul antecedent-consecvent simetric, tipic liedurilor germane din secolul trecut ; în *op. 11 nr. 3* şi *op. 11 nr. 4*, el reprezintă de fapt ritmizarea, în funcţie de text, a uneia din vocile armoniei, situaţie des întîlnită în ansamblul creaţiei de cîntece a compozitorului şi rezultată din asimilarea de către acesta a culturii germane romantice de lied. Astfel, atmosfera funebră şi reţinută din *op. 11 nr. 3*, deşi realizată cu mijloace personale, ne reaminteşte de atmosfera similară din unele lieduri de Wolf sau Brahms. Doar în *op. 11 nr. 5* recitativul recurge vădit la inspiraţia folclorică, apropiindu-se de genul cîntecului nou. Rezolvarea înseninată, în acest ultim cîntec, a dramei întregului ciclu, uitarea unui trecut dureros, îndreptarea către o viaţă nouă şi reintegrarea în peisajul primăverii, simbol al veşnicei reînnoiri a naturii, au fost pregnant subliniate de o melodică în caracter popular românesc :



O asemenea încheiere muzicală a ciclului dramaturgic vădeşte, de aceea, mai mult decît o cioincidenţă fortuită. Compozitorul pare să completeze aici intenţia nemărturisită a poetului că numai sprijinit,

ancorat moralmente, în optimismul robust al poporului poţi să învingi dramele personale ale conştiinţei şi să te reintegrezi vieţii.

Ultimul cîntec din ciclul *op. 11 — Primăvară, primăvară* — reprezintă atît pentru creaţia lui Mihail Jora, cît şi pentru istoria muzicii noastre, primul lied realizat într-un spirit cu adevărat românesc. Totodată, rezolvarea muzicală a întregului ciclu dovedeşte multilateralitatea mijloacelor lui Mihail Jora în zugrăvirea imaginilor textului poetic, prezenţa activă a compozitorului în interpretarea acestor imagini. Aceleaşi preocupări, tot mai adîncite, vor caracteriza şi celelalte cicluri ale compozitorului, de cele mai dese ori înmănuncheate antologic.

Alegerea textelor pentru ciclurile antologice nu se face după o idee preconcepută. Compozitorul caută înrudiri spirituale cu opera unui poet, căreia îi găseşte echivalentul muzical prin tratarea nu a unui singur poem, ci a unui grup reunit într-un ciclu.

Pasionat cititor de poezie, Mihail Jora vibrează la producţiile unor poeţi dintre cei mai deosebiţi. Pentru fiecare dintre aceştia el găseşte accentul care îi e propriu, şi chiar pentru fiecare poem în parte el obţine cea mai potrivită întruchipare sonoră. Şi totuşi, cu toată marea diversitate a acestei muzici, Mihail Jora ştie să rămînă, mereu, el însuşi. Unitatea de stil realizată în multiplicitate de universuri poetice este o însuşire esenţială a creaţiei sale de cîntece.

Lucrările lui Mihail Jora cuprind un întins orizont poetic, în care se întîlnesc nume ca : Avenarius, Ilg, Hoffmansthal, Nietzsche sau Rilke, din lirica germană ; Eminescu, Arghezi, Bacovia, Blaga, Stancu, Pillat, Goga sau M. Dumitrescu din poezia românească.

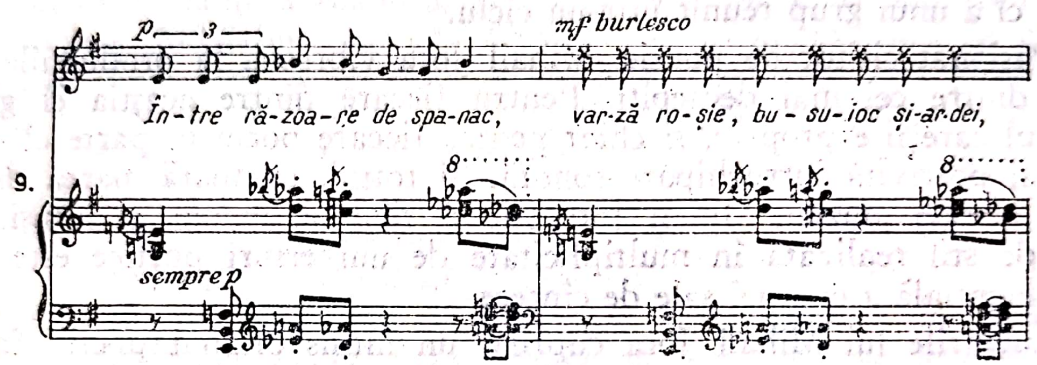
Profunzimea reacţiilor compozitorului faţă de spiritul unui text, implicînd intuiţia personalităţii autorului acelui text, se concretizează prin multiple şi variate procedee artistice, creatoare de imagini muzicale, în care poezia şi muzica, melodia şi acompaniamentul fuzionează într-un tot organic, indisolubil.

Realizarea echivalentului sonor pentru fiecare aspect al textului poetic, uneori chiar pentru fiecare cuvînt în parte, l-a condus pe Mihail Jora la crearea unui limbaj muzical specific, incompatibil cu forma tradiţională a liedului romantic. Aşa cum s-a mai subliniat în muzicologia noastră, liedul romantic „se baza pe revenirea periodică a unei melodii, ilustrînd *sensul general al poeziei*. Acompaniamentul pianistic avea ca scop susţinerea melodiei, în atmosfera respectivă“ [12]. Or, Mihail Jora îşi propune să urmărească minuţios evoluţia lirică a poemului, să-i concretizeze muzical diferitele imagini, să-i sublinieze cele mai subtile nuanţe. De aceea, forma şi în genere mijloacele sale muzicale sînt mult mai

[12] Marbé, Myriam. *Poezia argheziană şi cîntecul românesc.* În : *Muzica,* 1960, nr. 6, p. 10.

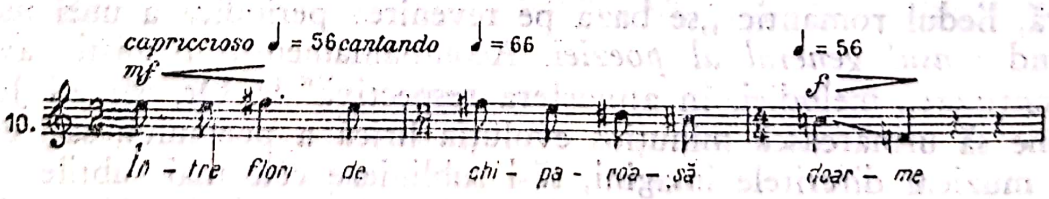
suple, mai fin diferenţiate, mai bogate în posibilităţi coloristice ; melodia şi acompaniamentul capătă, în această concepţie, un rol egal în crearea imaginii.

Recitativul este folosit de compozitor într-o multiplicitate de aspecte, cuprinzînd toate nuanţele între *recitativul melodic recto-tono* şi *recitativul parlato*, care alternează sau se întrepătrund liber, asemenea formelor identice de recitativ din baladele populare [13]. Astfel, pentru a sublinia aspectul parodistic din pastelul *Grădini de zarzavat* (op. 14, nr. 4) de Adrian Maniu, Mihail Jora recurge la alternarea recitativului melodic cu recitativul *parlato* deasupra unui acompaniament total independent, dar care contribuie remarcabil la intensificarea umorului şi burlescului imaginii :



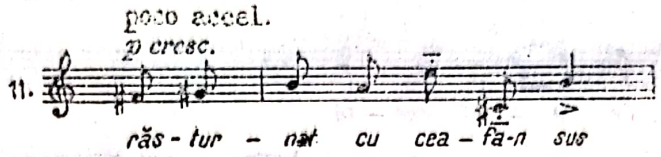
În acelaşi cîntec şi cu acelaşi scop, melodia foloseşte şi alte procedee coloristice, ca *glissando*-ul sau declamaţia vorbită.

Umorul robust, totdeauna folosit cu scop moralizator — trăsătură caracteristică liedurilor lui Mihail Jora —, apare realizat, cu alte procedee, în *Hora în grădină* (op. 26, nr. 3) pe versuri de Tudor Arghezi. Burlescul e subliniat aici nu numai prin mijloace coloristice, ci şi prin structură. De-a lungul liedului alternează astfel, aparent capricios, mai mulţi tempi, cu scopul reliefării momentelor umoristice ale textului :



[13] Comişel, Emilia. *Contribuţie la cunoaşterea eposului popular cîntat (Recitativul epic)*. În : *Revista de folclor*, 1962, nr. 3—4, p. 24.

iar melodia capătă pe alocuri o linie puternic zigzagată, pentru ca prin însăşi această configuraţie să întruchipeze plastic cuvintele deasupra cărora e scrisă :

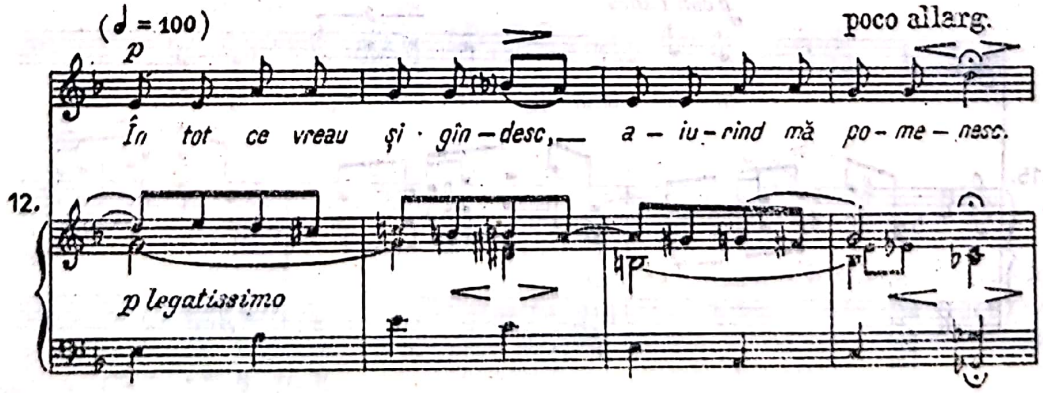


Tot sub aspectul structurii, consonanţa sau disonanţa, diatonismul sau cromatismul (de natură modală sau tonală), bitonalismul sau chiar atonalismul, precum şi transpunerea în melodie a intonaţiilor cuvîntului vorbit şi integrarea (sau neintegrarea) în limbajul muzical al unor elemente tipice muzicii noastre populare, toate acestea alcătuiesc un ansamblu de mijloace de care compozitorul se foloseşte cu o uimitoare libertate, în cadrul lărgit al tonalităţii tradiţionale, în vederea aceleiaşi conturări pe cît posibil mai concrete a imaginii. Căci plasticitatea şi în genere picturalitatea reprezintă trăsături fundamentale ale limbajului muzical din liedurile lui Mihail Jora.

Din nenumăratele exemple ce se pot da pentru ilustrarea modului în care se realizează imaginea în cîntecele compozitorului, alegem cîteva, la întîmplare. Astfel, versurile lui Tudor Arghezi :

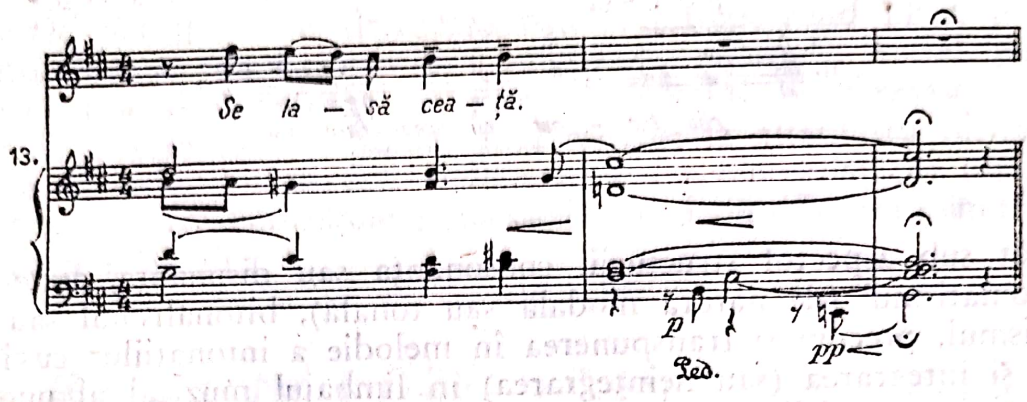
În tot ce vreau şi gîndesc
aiurind mă pomenesc

din *Buna-Vestire* (op. 10, nr. 2) sînt conturate în acompaniament de cromatism şi de suspensia finală, neaşteptată, pe un acord mărit, îndepărtat de tonalitatea principală, ca o evadare bruscă din conştiinţa lucidă :

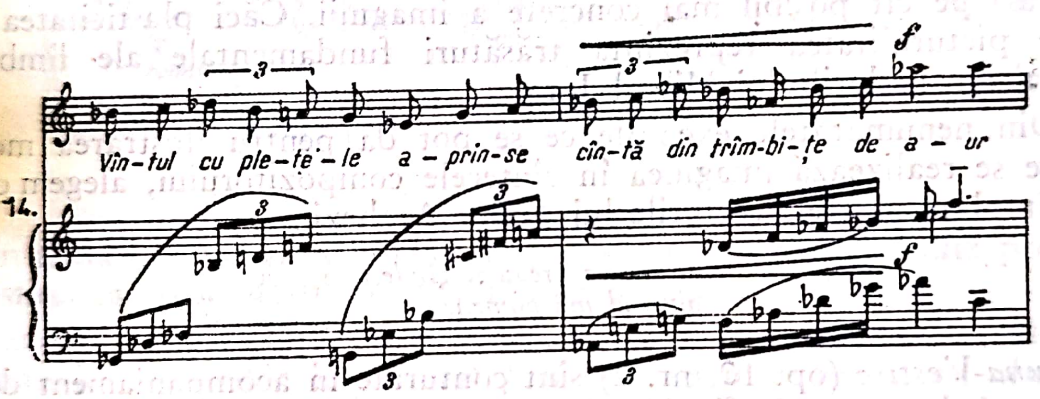


Finalul din O *zi* (op. 26, nr. 1), pe versuri de Tudor Arghezi, creează un sentiment vag, nelămurit, prin armoniile neprecizate tonal din cadența liedului, interpretînd versurile :

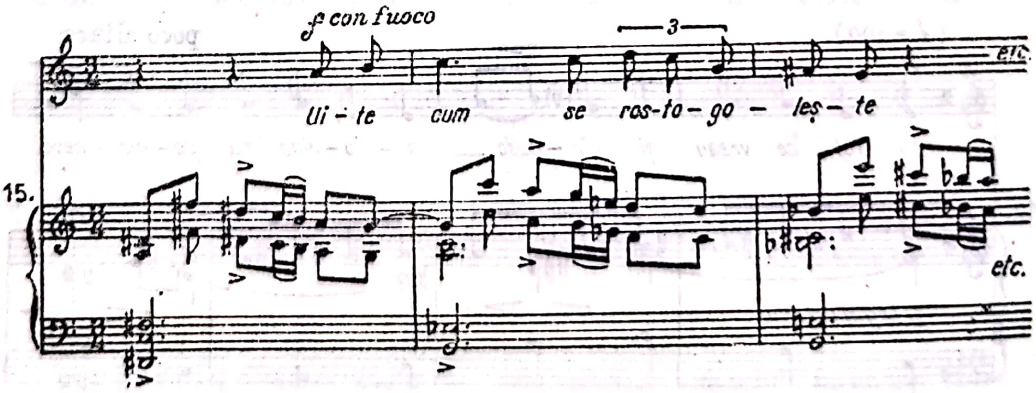
Se înnoptează,
Se lasă ceață



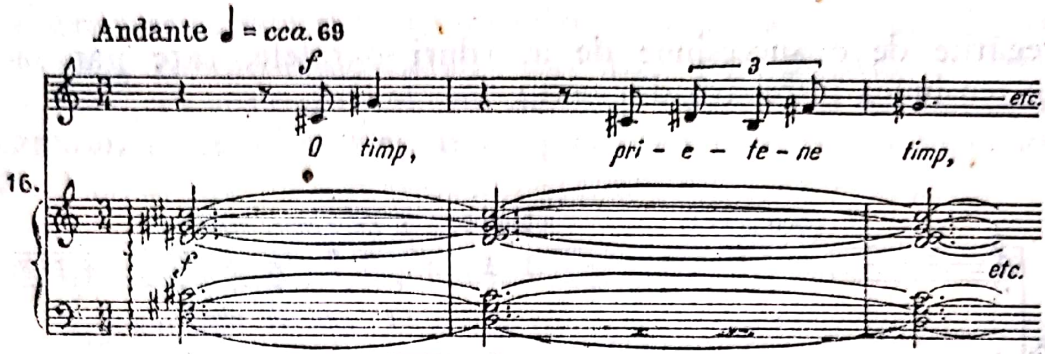
În *Lumină* (op. 31, nr. 3), pe versuri de Mariana Dumitrescu, acompaniamentul pare să imite mai întîi vîntul și apoi sonorități de alămuri :



Voce și acompaniament se unesc în *Bună dimineața* (op. 31, nr. 5), pe versuri de Mariana Dumitrescu, pentru a sugera ideea de „rostogolire" :



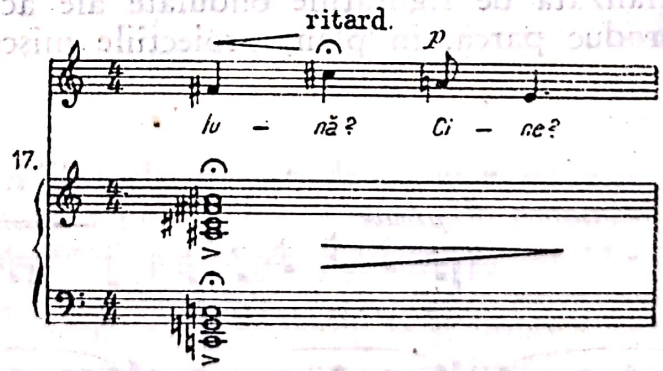
Sentimentul nemărginirii timpului este tradus în *Rugăminte* (op. 38, nr. 1), pe versuri de Mariana Dumitrescu, printr-un acord prelungit în pedală :



La întrebarea neliniştitoare, chinuitoare, din *Cine ?...* (op. 38, nr. 2), pe versuri de Mariana Dumitrescu :

Cine-o să presare la noapte
Pe crengile salcîmilor
Zăpadă cu miresme,
Corăbii albe în ciorchine,
Dantele de argint sub lună ?
Cine ?

compozitorul încheie perioada muzicală corespunzătoare pe un acord echivoc, ca o întrebare nelămurită, în care se suprapun patru trisonuri diferite (*Fa diez, Do, fa diez* şi *La*) [14] :

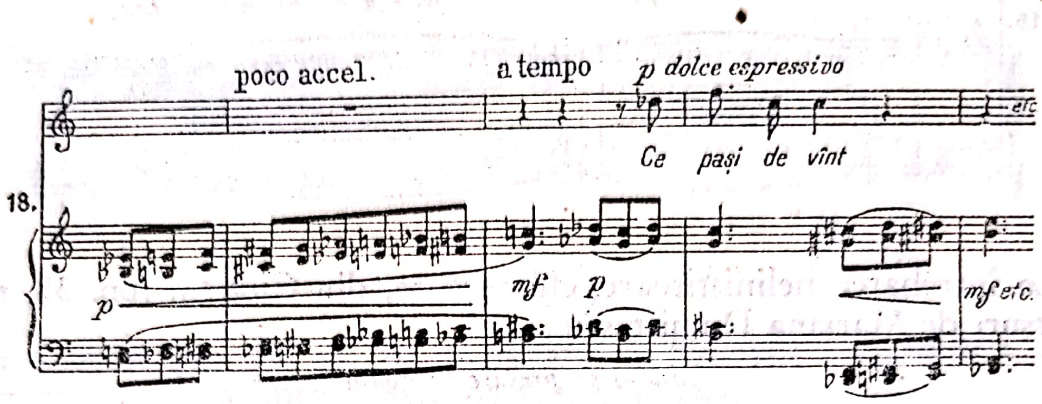


[14] Bitonalitatea a fost constatată şi în muzica instrumentală a lui Mihail Jora de către : Gheciu, Diamandi. *Preludii pentru pian de Mihail Jora.* În : *Muzica*, 1962, nr. 10, p. 12 ; Petra, Carmen. *Însemnări despre creaţia românească a lui Mihail Jora.* În : *Muzica*, 1961, nr. 8, p. 8.

În același lied, versurile :

Ce pași de vînt
Îmi vor călca inima ?

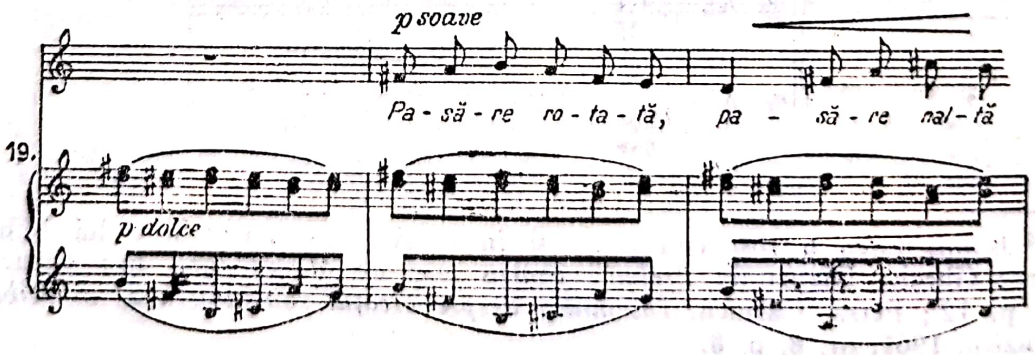
sînt pregătite de o succesiune de acorduri paralele, care par să imite vîntul și tensiunea întrebării din text :



Ideea de „rotată" sau „rotund" din *Pasărea 'naltă* (op. 38, nr. 5), pe versuri de Mariana Dumitrescu :

Pasăre rotată,
Pasăre 'naltă
cu ochiul galben,
rotund

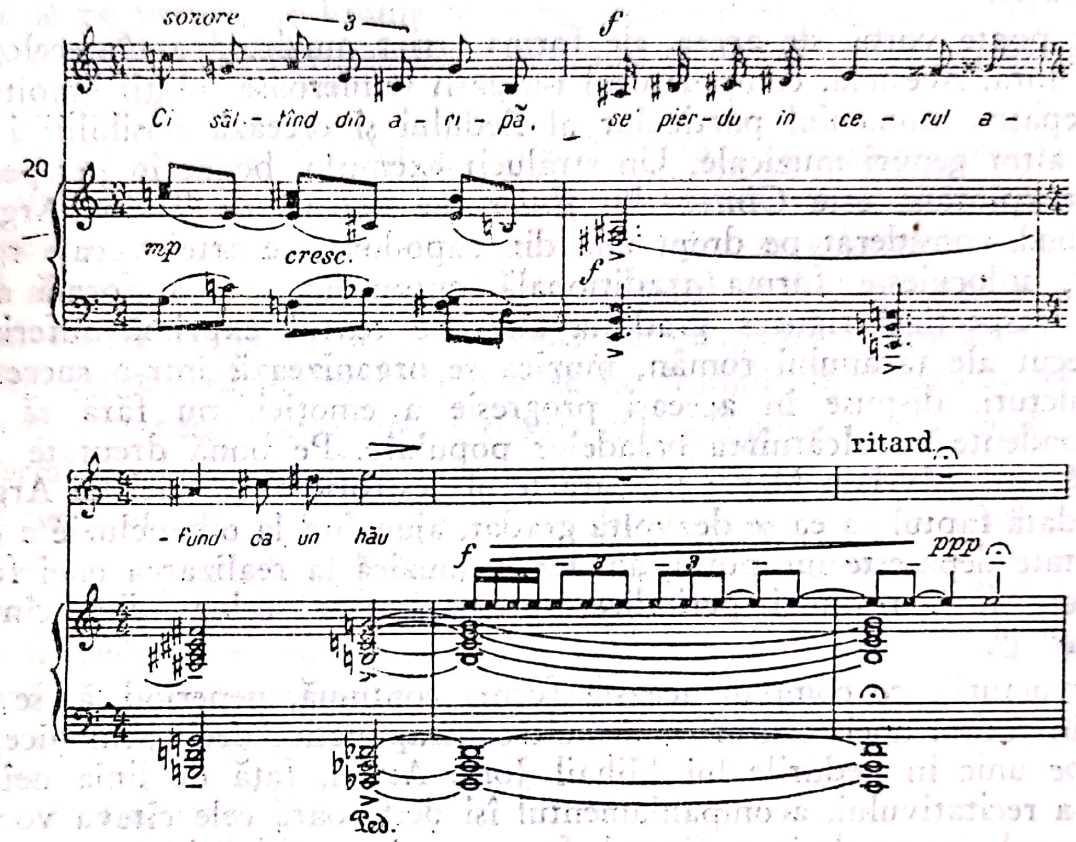
pare să fie materializată de figurațiile ondulate ale acompaniamentului și vocii, care reproduc parcă, în plan, proiecțiile mișcării unor puncte pe o spirală :



Către sfîrşitul aceluiaşi cîntec, imaginile versurilor :

Ci săltînd din aripă,
se pierdu în cerul afund ca un hău...

sînt concretizate, pe rînd, de melodia capricioasă, cu salturi mai mari de intervale, ce închipuie bătăile din aripă ale păsării, de linia urcătoare a vocii, ce sugerează zborul acesteia spre cer, şi de notele repetate ale pianului, ce se sting treptat ca pierderea păsării „*în cerul afund ca un hău...*" :



Iată astfel mijloacele pe cît de diverse pe atît de eficace pentru concretizarea sonoră a imaginilor poetice. De remarcat că efectul acestor plasticizări nu alterează niciodată conţinutul textului. Dimpotrivă, muzica liedurilor lui Jora reliefează şi colorează imaginile poeziei în cadrul aceluiaşi univers emoţional, întregindu-le şi îmbogăţindu-le expresia, sporindu-le, printr-o interpretare activă, inteligibilitatea şi, prin aceasta, accesibilitatea.

Echivalentul sonor, de o evidenţă plastică, al imaginilor poetice primeşte, pentru fiecare lied în parte, o reprezentare unică, tradusă corespunzător şi în scriitura muzicală. De aceea, Jora nu cade într-un

formalism de procedee, în rutină, sau interpretare mecanică ; el nu se autopastişează pentru că ştie să găsească fiecărui text poetic ambianţa sonoră adecvată.

În acelaşi timp, interpretarea amănunţită a imaginilor poeziei nu distruge unitatea de ansamblu a liedului. Echivalenţele sonore sînt astfel subordonate principalei idei poetice a poemului şi gradate după evoluţia lui lirică.

Jora nu sacrifică însă muzica poeziei. În cele mai bune lieduri, el realizează, concomitent, riguroasei echivalări a imaginilor textului o consistenţă în sine a muzicii, o construcţie trainică după legi proprii acestei arte.

Se poate vorbi, de aceea, de forma strict muzicală a cîntecelor lui Mihail Jora. Acesteia, compozitorul i-a găsit numeroase soluţii înnoitoare, care depăşesc domeniul particular al liedului şi creează posibilităţi inedite şi altor genuri muzicale. Un strălucit exemplu, bogat în perspective încă neexplorate, este *Cîntec din fluier*, pe versuri de Tudor Arghezi. Acest lied, considerat pe drept una din capodoperele artei vocale româneşti [15], înlocuieşte forma tradiţională europeană cu o formă nouă. Astfel, respectînd riguros gradaţia cu care textul exprimă suferinţele din trecut ale ţăranului român, muzica se organizează într-o succesiune de structuri, dispuse în aceeaşi progresie a emoţiei, nu fără să aibă corespondenţe cu alcătuirea baladelor populare. Pe bună dreptate scrie, în acest sens, Myriam Marbé : „Caracterul nestrofic al poeziei lui Arghezi şi totodată faptul că ea se dezvoltă gradat, ajungînd la o concluzie a cărei intensitate depăşeşte începutul, au dus în muzică la realizarea unei forme continue, fără reveniri periodice, asemănătoare celor din cîntecul popular" [16].

Structurile ce compun această formă continuă, neperiodică, se dezvoltă în cadrul unei scrieri mai mult contrapunctice decît armonice, caz aproape unic în liedurile lui Mihail Jora. Astfel, faţă de linia neîntreruptă a recitativului, acompaniamentul îşi desfăşoară cele cîteva voci ale sale fie sub forma de ison, fie sub forma unei emancipări contrapunctice a acestuia. Rezultatul este, de aceea, o polifonie incipientă, creatoare de sonorităţi arhaice, sugestive, ce evocă parcă trecutul milenar de suferinţă a ţăranului.

Soluţiile de limbaj şi formă din *Cîntec din fluier* reprezintă contribuţii valoroase ale lui Mihail Jora la elaborarea unui stil naţional contemporan.

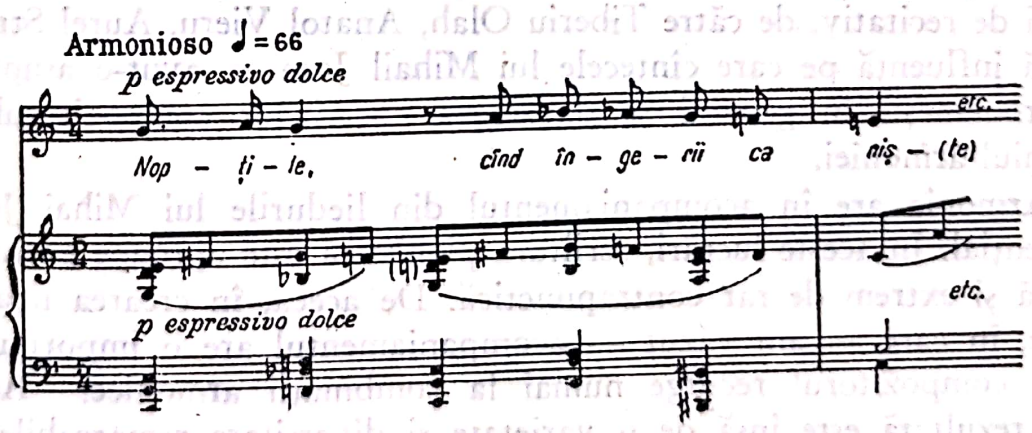
Este prematur să evidenţiem, fără prealabila cercetare a întregii opere a lui Mihail Jora, evoluţia limbajului, a formei şi în genere a

---

[15] Ciortea, Tudor. *Op. cit.*, p. 20.
[16] Marbé, Myriam. *Op. cit.*, p. 12.

stilului cîntecelor acestui compozitor, care s-au dezvoltat în evidentă corelaţie cu celelalte creaţii ale sale (inclusiv cele instrumentale sau simfonice). Se pot desluşi însă, şi în acest stadiu, mai multe tipuri stilistice de lied. Astfel, dacă neglijăm ciclul *op. 1*, aflat sub directa influenţă a creatorilor liedului romantic german, în cîntecele lui Mihail Jora există, judecînd numai după criteriul inspiraţiei folclorice, două tipuri de lied: „a) cel intonaţional românesc (din care citäm ca maxime realizări ale genului: *Cîntec din fluier*, *De Paşti*, *Dans* şi *Chiot*); b) filonul neoromantic de tip universal (din care citäm *Dor de tinereţe*, *Cîntec de dragoste* şi *Incantaţie*). În sinteza acestor două planuri expresive amintim liedurile pe versuri de Eminescu şi ultimele cîntece pe versuri de M. Dumitrescu, putînd fi definite ca aparţinînd unui stil neoromantic de intonaţie autohtonă“ [17].

În cursul studiului nostru, am stabilit însă că pentru aprecierea stilului naţional cult, mai ales într-o creaţie vocală, criteriul inspiraţiei folclorice nu este suficient. Acestuia trebuie să i se adauge cel puţin încă două alte criterii: 1. raportul dintre cuvîntul vorbit şi melodie şi 2. raportul dintre imaginile textului poetic şi imaginile corespunzătoare din muzică. Apreciind, de aceea, cîntecele lui Mihail Jora după toate aceste criterii, remarcăm că şi creaţiile sale din „filonul neoromantic de tip universal“ pot fi autentic româneşti, deşi nu recurg explicit la inspiraţia folclorică. Uneori, chiar şi în aceste cîntece se face simţit, desigur foarte rarefiat, acel „parfum“ românesc, rezultat din transfigurarea unor particularităţi ale melosului popular. Aşa se constată, de pildă, la începutul liedului *Incantaţie*, în care cromatismul „întors“, de natură modală, creează o sesizabilă atmosferă autohtonă:



[17] Cristian, V. şi Dumitrescu Mariana. *Mihail Jora: Viaţa şi opera*, Ms. nr. 1173, Biblioteca Uniunii compozitorilor din R.P.R., Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner

Cercetarea evoluției stilistice a cîntecelor lui Mihail Jora se complică și mai mult dacă remarcăm că tipurile de lied stabilite după criteriul inspirației explicit populare nu se succed în creația autorului, ci se întrepătrund, se dezvoltă paralel. De pildă, după *5 Lieduri pentru voce medie*, scrise în 1914 pe texte germane și sub totala influență a romanticilor germani, apar, pe rînd, *Pribegie* (1916), în caracter explicit popular (și într-un stil mai mult de romanță decît de lied), apoi, *Tu n-ai la ușa ta zăvor* (1930), de factură românească, dar fără să aibă o influență explicit populară, *Cîntec din fluier* (1936), iarăși în caracter explicit popular etc. De aceea, multilateralitatea mijloacelor folosite de Mihail Jora în liedurile sale, soluțiile unice pe care le dă fiecărui cîntec, în dorința de a găsi adevăratul echivalent sonor al textului, nu pot fi urmărite, în evoluția lor, decît recurgînd la o pluralitate de criterii estetice.

Bogăția de invenție din cîntecele lui Mihail Jora nu putea rămîne fără răsunet în dezvoltarea muzicii noastre. Mai întîi, compozitorul a încurajat la noi abordarea creației autohtone de lied, prin reușitele cîntecelor sale și prin climatul favorabil pe care interpreții și publicul l-au creat primind călduros aceste reușite. Apoi, o întreagă pleiadă de compozitori, majoritatea elevi ai lui Mihail Jora, au scris lieduri inspirate direct din cuceririle creației acestuia. Astfel sînt : Paul Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu, Valentin Gheorghiu, Dan Constantinescu, Myriam Marbé etc., și în special Pascal Bentoiu și Doru Popovici, care au manifestat o deosebită predilecție pentru lied. Dar creația de cîntece a lui Mihail Jora a deschis drumul nu numai liedului românesc, ci și altor genuri din muzica noastră, precum sînt : cantata, oratoriul și opera, prin crearea unuia din mijloacele acestora de expresie, recitativul românesc. În lucrări de acest fel, recitativul lui Jora a fost preluat și dezvoltat, de către Paul Constantinescu sau Gheorghe Dumitrescu, și îmbinat cu alte tehnici de recitativ, de către Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Aurel Stroe etc. O altă influență pe care cîntecele lui Mihail Jora au avut-o asupra muzicii românești în general se datorează cuceririlor compozitorului din domeniul armoniei.

Armonia are în acompaniamentul din liedurile lui Mihai Jora un rol esențial. În aceste lucrări, scriitura pianistică este aproape exclusiv armonică și extrem de rar contrapunctică. De aceea, în crearea imaginilor sonore, în care — am văzut — acompaniamentul are o importanță decisivă, compozitorul recurge numai la combinații armonice. Armonia astfel rezultată este însă de o varietate și diversitate remarcabile, după cum tot atît de variate și de diverse sînt imaginile poetice pe care le exprimă.

Scanned with OKEN Scanner

În liedurile sale, Mihail Jora este cel mai de seamă armonist din muzica noastră, după cum George Enescu este cel mai de seamă polifonist. Armonia sa a făcut şcoală şi a creat preocuparea constantă pentru dezvoltarea acestui mijloc de expresie.

Privind în ansamblu creaţia de cîntece a lui Mihail Jora, se poate afirma că aceasta reprezintă, încă de pe acum, o tradiţie dintre cele mai valoroase ale muzicii noastre. Marea frescă din realitatea românească pe care o fixează Jora, prin textele poetice, în liedurile sale, vigoarea, concreteţea, plasticitatea cu care descrie el această realitate — de unde puternicul realism al artei sale —, apoi soluţiile înnoitoare, proaspete, pe care le dă liedului românesc şi faptul că reuşeşte să creeze un autentic stil naţional în muzică — toate acestea constituie o bază trainică pentru dezvoltarea în viitor a muzicii româneşti.

Scanned with OKEN Scanner

ANTON WEBERN [1]

Astăzi, în plină desfăşurare a celei de a doua jumătăţi a secolului nostru, a devenit evident pentru oricine că epoca pe care o trăim este epoca marilor prefaceri în aproape toate sectoarele activităţii umane. Modificările adînci şi rapide ale mentalităţii şi vieţii omului din secolul XX au, desigur, cauze multiple, deosebit de complexe, a căror elucidare, sarcină a istoriei culturii şi civilizaţiei, depăşeşte obiectivul studiului de faţă. Totuşi, o constatare se impune. Există, de pildă în ştiinţă sau artă, unele personalităţi proeminente a căror creaţie, apărută către sfîrşitul secolului trecut sau în prima jumătate a secolului nostru, a schimbat fundamental înfăţişarea domeniului lor specific de activitate. Una din aceste personalităţi este, în arta muzicală occidentală, compozitorul austriac Anton Webern.

Născut la Viena în 3 decembrie 1883, Webern aparţine, după data naşterii, generaţiei din care fac parte Stravinski, Berg, Enescu, Bartók, şi pe al cărei efort se întemeiază, în bună parte, muzica actuală. Studiile şi le face la Viena. Aici, sub îndrumarea lui Guido Adler, obţine titlul de doctor în muzicologie cu teza *„Choralis Constantinus" de Heinrich Isaac*. Adîncirea de către Webern a operelor lui Isaac, reprezentant al şcolii franco-flamande, nu a rămas fără consecinţe în propria sa creaţie. Încă de la primele sale *opus*-uri, Webern s-a simţit atras de scriitura contrapunctică, iar odată cu adoptarea serialismului, imitaţia (sub toate aspectele ei) devine un procedeu obişnuit, dacă nu favorit, al limbajului său. Pînă şi în lucrările de la sfîrşitul vieţii sale — *Cantata I*, op. 29, *Variaţiunile pentru orchestră*, op. 30, *Cantata a II-a*, op. 31 —, stilul imitativ este deosebit de frecvent. Finalul *Cantatei a II-a*, op. 31, oferă astfel surpriza unui coral în formă de canon, care se înrudeşte şi ca spirit cu polifonia franco-flamandă. Toate acestea demonstrează strînsa

[1] Acest studiu introductiv la viaţa şi opera lui Webern a fost dezvoltat pe baza conferinţei cu acelaşi subiect ţinute de autor în 18.I.1965 la Studioul Conservatorului „C. Porumbescu" din Bucureşti şi s-a tipărit în *Muzica* nr. 4, Bucureşti, 1965, p. 29—36.

Scanned with OKEN Scanner

legătură dintre arta lui Webern și vechea tradiție cultă europeană. Totodată, polifonia imitativă reprezintă și cel mai tradițional aspect al muzicii lui Webern.

Pe Schönberg, profesorul și apoi prietenul său, Webern îl cunoaște încă de la începutul secolului. În clasa de compoziție a lui Schönberg, unde îl are coleg pe Alban Berg, el asimilează întreaga știință muzicală a epocii. Acuitatea și clarviziunea spiritului teoretic al lui Schönberg, cunoscutele aspecte înnoitoare ale artei sale au lăsat o amprentă puternică asupra discipolilor săi. Cu toate acestea, Berg și Webern au dezvoltat pe căi cu totul personale ideile maestrului lor. De acea, faptul că cei trei creatori sînt considerați reprezentanții așa-numitei „școli de la Viena" nu anulează deosebirile profunde dintre personalitățile lor. Există, desigur, preocupări care le sînt comune (organizarea de către Schönberg a metodei seriale de compoziție a fost adoptată de Berg și Webern), dar modul de folosire a metodei seriale și rezultatul estetic obținut diferă fundamental între ei.

Este incontestabilă astăzi influența pe care școala de la Viena, după moartea reprezentanților ei, a avut-o asupra unei părți considerabile din creația muzicală occidentală, de la sfîrșitul celui de al II-lea război mondial încoace. Operele acestei școli, interzise și considerate ca artă degenerată sub regimul nazist, n-au putut fi propriu-zis cunoscute decît după prăbușirea acelui regim. În special tînăra generație din epoca imediat următoare războiului a fost aceea care a găsit în arta vienezilor punctul de sprijin indispensabil nevoilor ei de exprimare. Audierea repetată și analiza riguroasă a creației școlii din Viena — de fapt acum se extinde pentru prima dată în muzicologie o cercetare analitică atît de minuțioasă, cercetare cerută și stimulată de limbajul oarecum codificat al vienezilor — această analiză, precum și calitățile poetice au descoperit în curînd că Anton Webern este personalitatea cea mai atrăgătoare (pentru tînăra generație) a școlii amintite. S-a spus atunci că Webern preia cuceririle lui Schönberg pentru a le proiecta spre viitor, iar Berg, pentru a le înnoda cu trecutul. Astfel, dintr-un creator aproape obscur, Webern ajunge dintr-o dată, în aspirațiile ultimei generații de compozitori occidentali, una dintre cele mai puternice, mai vii tradiții. Importanța lui este înțeleasă apoi de întreaga lume cultă, reparîndu-se postum nedreptatea nerecunoașterii sale.

*

Creația lui Webern cuprinde numai 31 de *opus*-uri, a căror audiere integrală consumă un timp de aproape 3 ceasuri, adică mai redus decît, de pildă, cel necesar *Pasiunii după Matei*, doar una dintre sutele de lucrări ale lui J. S. Bach. O asemenea durată materială de desfășurare

Scanned with OKEN Scanner

(față de care durata „psihologică" are o certă autonomie) este un fenomen singular în cultura europeană, și asupra acestui aspect vom reveni. În schimb, numărul redus de lucrări caracterizează frecvent lista de creație a compozitorilor din secolul nostru. În adevăr, Debussy, Berg, Bartók sau Schönberg au scris incomparabil mai puțin decît compozitorii din epoca barocă sau din cea clasică. Nici Hindemith, compozitor relativ prolific, prin reiterarea formulelor neoclasice (și de aceea uneori inconsistent), nu poate fi asemuit cu compatrioții săi Haendel sau Telemann ! Fenomenul merită o cercetare mai atentă, nefiind nicidecum vorba de o sterilitate a acestor compozitori care reprezintă mari vîrfuri ale culturii muzicale contemporane.

Totdeauna a existat la artistul autentic năzuința (mai mult sau mai puțin lucidă) de a nu repeta, de a spune altfel, de unde modificarea formelor istorice de manifestare a artei. Oricît de inovator, rezultatul acestei schimbări nu ducea, de pildă la creatorii muzicii clasice, pînă la perturbarea fundamentelor bine constituite ale muzicii (era o epocă de relativă stabilitate a limbajului artistic). În secolul nostru însă, mai ales în prima lui jumătate, aproape toți compozitorii de seamă, indiferent de estetica lor personală, repun în discuție cele învățate de la predecesorii lor. Limbajul (morfologia, sintaxa) acestor predecesori a trebuit să fie parțial sau total recreat, pentru a nu stînjeni sau chiar paraliza posibilitățile de articulare a unui vocabular, care devenise treptat, prin aportul mai multor generații de creatori, incompatibil cu vechiul univers sonor.

Astfel, dacă împrospătarea vocabularului pornea dintr-o sursă folclorică, arhaică sau extraeuropeană, aceasta contrazicea flagrant organismul simfonic tradițional (tonalitatea majoră sau minoră, ritmul clasic etc.) în care se încorpora. Același rezultat se obținea dacă sursa de inspirație se oprea la creația uneia din epocile îndepărtate ale istoriei muzicii culte (școala de la Notre Dame, Ars nova, școala franco-flamandă etc.). În sfîrșit, o antinomie analogă era atinsă dacă se dezvoltau pînă la ultimele consecințe aspectele înaintate ale limbajului predecesorilor apropiați. Această din urmă cale aparține tocmai școlii vieneze, care, pornind de la Wagner (*Tristan*) și de la ramificațiile acestuia (cromatizarea excesivă a limbajului armonic), ajunge la dezagregarea sistemului tonal, vechi de cîteva sute de ani, și la introducerea, după o perioadă de oarecare haos, a unei noi ordini în universul sonor, ordinea serialismului dodecafonic.

Din necesități obiective, prin urmare, compozitorul secolului XX este nevoit să recreeze din temelii universul său sonor. Procesul acesta însă, fără să contrazică liniile de forță ale evoluției istorice, constituie în fond un fenomen de mutație. În cadrul lui, aproape niciunul din mijloacele tradiției (cu atît mai puțin clișeele acesteia) nu mai e capabil să opereze nemijlocit. Elaborarea noii muzici necesită de aceea un efort imens, nu numai de reajustare a vechilor mijloace, dar și de constituire

Scanned with OKEN Scanner

a altora, absolut noi, situație care lungește în mod considerabil timpul necesar conceperii și finisării unei opere. Se înțelege, astfel, de ce este redusă numeric opera compozitorilor contemporani, și cu atît mai mult creația lui Webern, cel mai radical dintre inovatorii acestui secol.

*

Webern pornește de la tradiția germană a romantismului tîrziu: Wagner, Brahms, Mahler, Richard Strauss, Schönberg. Prima sa operă, *Passacaglia* op. 1 pentru orchestră, scrisă în 1908, la 25 de ani, dovedește stăpînirea deplină a mijloacelor acestei tradiții. Totodată, încă de pe acum se manifestă tendința sa către arhitectura polifonică și către combinațiile orchestrale neobișnuite. Cea de a doua lucrare — *Corul a cappella* op. 2, tot din 1908 — deși se menține încă în cadrul unei tonalități lărgite, afirmă mult mai sesizabil decît *Passacaglia* viitorul stil propriu-zis webernian. Personalitatea compozitorului apare încă mai conturată în cele două cicluri de *Lieduri pentru voce și pian op. 3* și *op. 4*, din 1909. Ceva din marea tradiție vocală germană a secolului trecut se perpetuează aici, în universul unei sensibilități noi și în condițiile suspendării atracției tonale.

Cele 6 opere care urmează, de la *op. 5* la *op. 11*, scrise între 1909 și 1914, în majoritate muzică instrumentală, reprezintă un grup de lucrări de o covîrșitoare importanță. Stilul și estetica lui Webern sînt acum definitiv constituite. Astfel, compozitorul înlătură din orchestrație dublajele instrumentale și excesul de culoare postromantic, în favoarea unui stil de cameră, transparent și bazat pe timbruri pure. De asemenea, el renunță la tonalitate și la ansamblul constructiv pe care aceasta l-a generat: temele, dezvoltările, reprizele, secvențele, formele clasice, fapt care-i impune o disciplină nouă, bazată pe o economie extremă a mijloacelor. Ideea lui Schönberg, a variațiunii perpetue, în fond prezentă la toți marii artiști ai trecutului sub forma de voință de reînnoire, de invenție continuă, capătă la Webern aspecte inedite. Materia muzicii sale, în transformare organică și neîntreruptă, se concentrează la un grad nemaiîntîlnit. Fenomenele sonore, perfect distincte și inteligibile (artă a detaliului), devin, în creația sa, atît de dense pe unitatea de timp, încît nu mai permit extinderea cronometrică a operei. Timpul psihologic de percepere a muzicii decide astfel asupra duratei lucrării, care nu ne apare nici cu lungimi nici neîmplinită, deși timpul desfășurării muzicii se reduce la cîteva minute. Webern reușește deci, după caracterizarea lui Schönberg, „să exprime un roman într-un suspin". Aceasta înseamnă că forma miniaturală nu are la el un înțeles minor. Dimpotrivă, aforismul webernian condensează întreg potențialul formelor mari.

Scanned with OKEN Scanner

O comparaţie se poate face între această artă şi concentrarea extremă a materiei în unele puncte ale spaţiului. Recent, se bănuieşte existenţa unor galaxii a căror densitate e atît de mare, încît interzice procesele de radiaţie vizibile. Se vorbeşte acum de *implozie*, prin opoziţie cu explozie. Tot astfel, muzica lui Webern, la polul opus al esteticii explozive a postromanticilor, este o artă am putea spune implozivă. Forţa ei de expresie şi emoţia pe care o declanşează sînt unice prin ineditul manifestării.

În acelaşi sens, Heinrich Strobel defineşte muzica lui Webern drept „sinonimă introversiunii prin excelenţă" [2], şi constată deosebirile dintre Berg şi Webern: artă a exteriorizării vehemente a emoţiilor, cu erupţii dramatice, de mare violenţă la Berg, şi, dimpotrivă, artă a desenelor delicate, cu expresii sublimate, subtil eterate la Webern. Un asemenea mod de exprimare artistică impune apropierea lui Webern de Debussy, fapt menţionat în special de exegeţii francezi. Boulez, de pildă, remarcă la Webern lipsa de agresivitate, rafinamentul şi delicateţea în folosirea culorii, calităţi proprii lui Debussy. De aceea, frumuseţea sonoră directă, imediat perceptibilă, face din *op. 5* (*5 Piese pentru cvartet de coarde*) şi *op. 6* (*6 Piese pentru orchestră*) cele mai seducătoare opere ale lui Webern, cele mai accesibile azi marelui public.

Înrudirea dintre Webern şi Debussy, deşi reală, nu indică însă şi o apropiere între concepţiile lor estetice. În *op. 6* de Webern, de pildă, muzica se ordonează şi se justifică în detaliu printr-o nevoie de expresie originală care atinge intensităţi atît de mari, încît ne apare drept o variantă neaşteptată a expresionismului german al epocii, şi anume, un expresionism paradoxal reţinut, „introvertit" şi, prin urmare, cu totul străin de estetica lui Debussy. Chiar şi în instrumentaţie, în repartiţia culorii, adică în domeniul cel mai apropiat tehnicii impresionismului, apar accente opuse spiritului acestei tehnici. De altfel, *op. 6*, lucrarea cu cel mai mare efectiv orchestral din cîte a scris Webern, prezintă, sub acest aspect, o importantă particularitate: culorile obţinute prin sunete nedeterminate ca înălţime (percuţie) joacă aici un rol deosebit, unic în ansamblul creaţiei sale. Arătam, mai sus, tendinţa lui Webern către rigoare, tot mai acuzată în lucrările de după *op. 6*, şi culminînd cu adoptarea sistemului serial, înţeles, după cum vom vedea, aproape numai ca mijloc de organizare a înălţimilor, adică a sunetelor muzicale cu frecvenţă precis determinată din universul temperat. O asemenea concepţie, riguros aplicată, a eliminat însă treptat tot ceea ce nu putea fi justificat teoretic, şi în primul rînd sunetele cu frecvenţa nedeterminată. Aşa se explică de ce percuţia, precum şi alte posibilităţi coloristice, mai mult

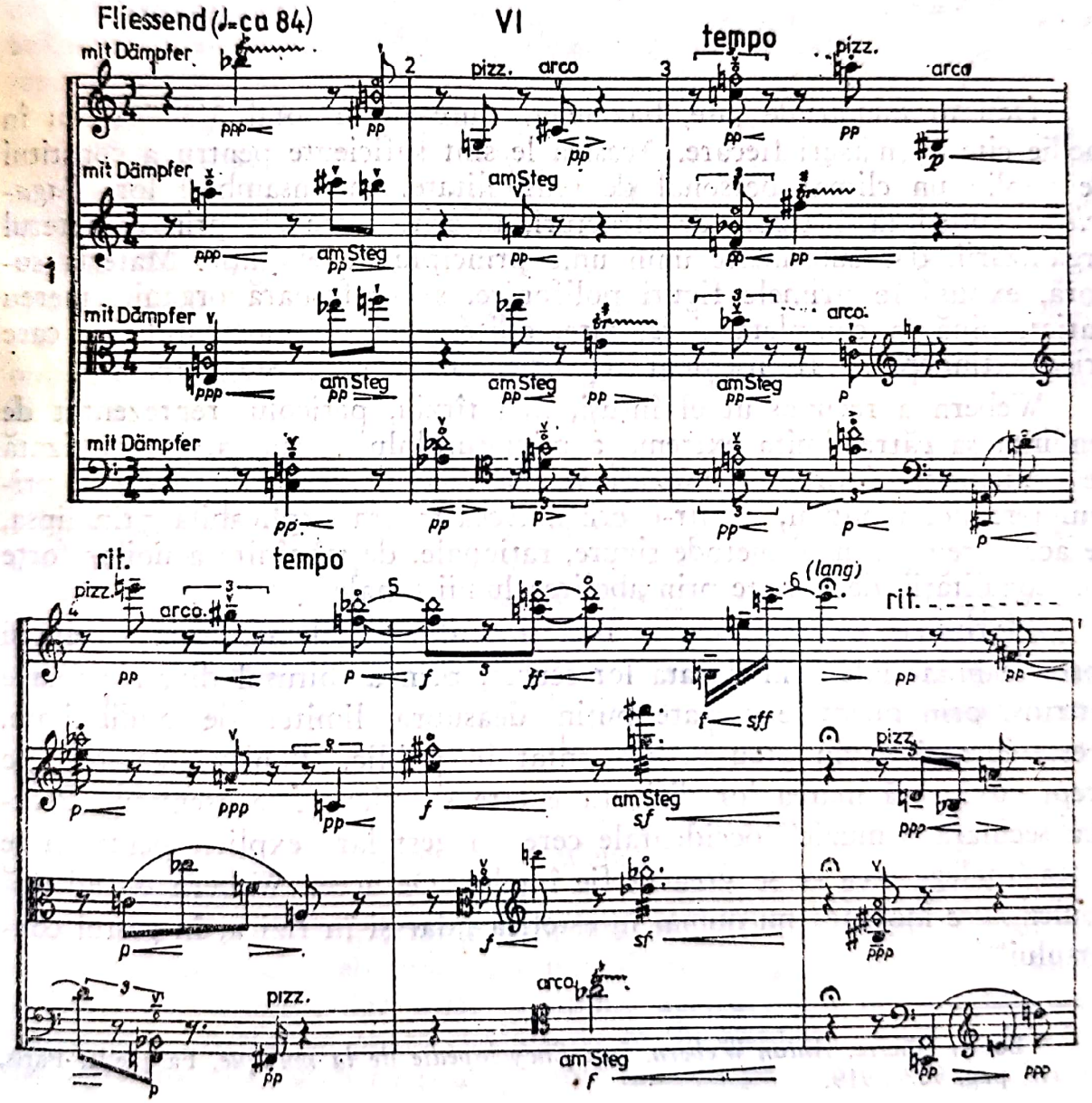
---

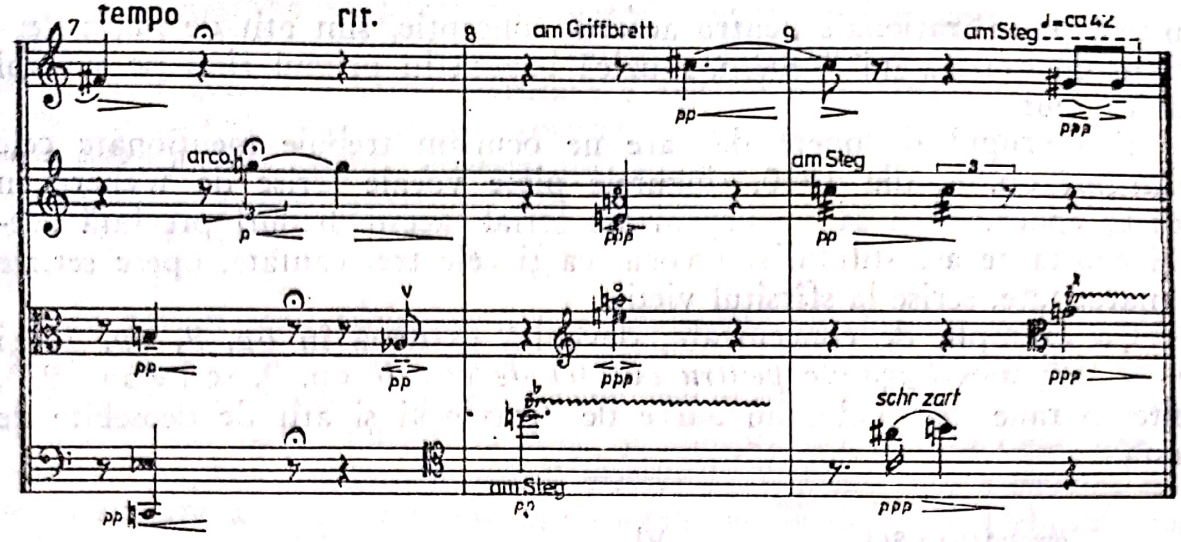
[2] Strobel, Heinrich. *La musique moderne en Allemagne, en Autriche et en Suisse Allémanique.* În: Roland-Manuel. *Histoire de la musique II*, Paris, Gallimard, 1963, p. 1302.

sau mai puţin iraţionale pentru această concepţie, sînt atît de puţin dezvoltate în muzica lui Webern, muzică bazată în primul rînd pe sunetul muzical pur.

Din grupul de opere de care ne ocupăm trebuie menţionate cele *2 Lieduri* op. 8, din 1910, singurele piese vocale scrise de Webern în această epocă. Fără să fie organizate serial, aceste lieduri prezintă aceleaşi constante ale stilului său vocal ca şi cele trei cantate, opere seriale de maturitate, scrise la sfîrşitul vieţii.

Ca exemplu de concentrare, devenită extremă în *op. 9, op. 10* şi *op. 11*, am ales *Bagatele pentru cvartet de coarde* op. 9, scrise în 1973, contemporane deci baletului *Sacre* de Stravinski şi atît de deosebite de acesta.





Deşi în număr de şase, bagatelele durează în total 3'30" şi au în medie cîte 10 măsuri fiecare. Acestea le sînt suficiente pentru a constitui pe deplin un climat personal de sensibilitate. În ansamblul lor, *Bagatelele* reprezintă 6 tipuri de structuri, diferite între ele prin caracterul organizării, dar subsumate unui unic principiu de evoluţie. Materia sonoră, expusă în primele figuri polifonice, se desfăşoară organic, mereu variat, pînă la completa ei istovire, adică pînă în momentul în care orice extindere ar fi însemnat repetiţie, nonvariaţie, stagnare.

Webern a recunoscut el însuşi, mai tîrziu, pericolul reprezentat de tendinţa sa către limita extremă a miniaturalului. Arta sa, caracterizată de contemporani drept o muzică vecină tăcerii, trecea, în preajma primului război mondial, printr-o criză. Aceasta era explicabilă prin lipsa, pe acea vreme, a unei metode sigure, raţionale, de stăpînire a noilor forţe ale atonalităţii, declanşate prin abolirea lumii tonale.

Aforismele weberniene pun însă şi o altă problemă. Abia şoptite şi aproape imateriale prin durata lor scurtă, prin ambitusul dinamic foarte restrîns, prin nuanţele aşezate puţin deasupra limitei de audibilitate, aceste lucrări devin greu de prezentat în public. Boulez remarcă pe drept cuvînt că marea lor dificultate este să ştim să le ascultăm. Practica seculară a muzicii occidentale cere un gest larg explicit pentru a se putea înţelege ceea ce se vrea să fie înţeles. De aceea Webern — adaugă Boulez — e inovator nu numai în estetică „dar şi în fizica, în gestul concertului" [3].

---

[3] Boulez, Pierre. *Anton Webern.* În : *Encyclopédie de la musique,* Fasquelle, Paris, vol. III, pag. 907—919.

Scanned with OKEN Scanner

În legătură cu aceasta, s-au comparat aforismele lui Webern cu miniaturile artei extrem-orientale, cu poemele japoneze *hai-ku*. S-ar putea spune că Webern regăseşte prin concentrarea muzicii sale fenomene artistice tipice altor orizonturi de cultură, extraeuropene. Evoluţia muzicii lui Webern — izvorîtă din cea mai autentică tradiţie cultă europeană şi dezvoltînd această tradiţie pînă la ultimele ei consecinţe — depăşeşte prin urmare nu numai cadrul obişnuit al muzicii germane, în genere muzică a gestului monumental, dar şi pe cel al muzicii europene.

Astfel se explică influenţa considerabilă a lui Webern asupra creaţiei occidentale de după cel de al doilea război mondial, posibilitatea de a integra cuceririle lui Webern în solul cultural al unor naţiuni diferite de cea germană. Mijloacele şi mai ales poetica artei lui Webern au fascinat pe unii creatori occidentali, după cum alţii fuseseră fascinaţi de folclorul arhaic european sau de cel extraeuropean, pentru că aceste fenomene erau absolut noi în tradiţia cultă europeană şi pentru că ofereau imaginaţiei un cîmp inedit de investigaţie.

Pentru a depăşi pericolul stenografierii expresiei, care putea duce la tăcerea definitivă prin dorinţa de evitare a absolut oricărei repetări, repetare la rîndul ei inutilă şi sterilă, Webern renunţă timp de 13 ani să mai scrie muzică instrumentală, căutînd o nouă disciplină în muzica vocală. Astfel, între 1914 şi 1927, de la *op. 12* la *op. 19*, el scrie numai lieduri, adică lucrări în care textul îl obligă să jaloneze evoluţia materiei după o structură poetică dată, paramuzicală. Unul din rezultatele obţinute îl constituie alcătuirea de cicluri de lieduri ceva mai întinse în timp.

Nu trebuie să se creadă însă că abordarea muzicii vocale cu text îl sustrage pe Webern de la căutarea unei coerenţe propriu-zis muzicale. Dimpotrivă, în această epocă el regăseşte în contrapunctul tradiţional, mai precis în disciplina canonului, o manieră de construcţie a muzicii pe care nu o va mai părăsi niciodată. Un exemplu: *5 Canoane după texte latine* op. 16, din 1924. Dar, mai semnificativ încă, în ciclul *op. 17* intitulat *3 Ritmuri tradiţionale* şi datînd tot din 1924, Webern recurge pentru prima oară la tehnica serială, noua metodă de organizare a muzicii, către care se tindea încă de la sfîrşitul primului deceniu al secolului nostru.

Rigoarea scriiturii contrapunctice a metodologiei seriale se instalează astfel definitiv în muzica lui Webern, într-o epocă de creaţii exclusiv vocale, creaţii în care sunetul şi cuvîntul se îngemănează organic. Constatăm deci, în importanţa acordată semanticii textului, faptul esenţial că serialismul webernian nu numai că nu provine dintr-o gîndire exclusiv speculativă, dar chiar se opune abstracţiunii la care aceasta ar putea duce. Astfel se poate explica de ce, în aproape jumătate din totalul operelor sale, Webern şi-a sprijinit muzica pe texte poetice.

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie reamintit că adoptarea din necesităţi obiective, istorice, a tehnicii seriale se constată în creaţia lui Webern după ce această tehnică fusese folosită în creaţia lui Schönberg. Creatorul serialismului dodecafonic vienez[4] rămîne, prin urmare, Schönberg. Piesa nr. 5 intitulată „Vals", din lucrarea sa : *Cinci piese pentru pian*, op. 23, este cea dintîi operă serială. Datînd din anul 1923, acest „Vals" premerge deci cu un an ciclul *op. 17* de Webern.

Transferul tehnicii seriale de la Schönberg la Webern nu schimbă însă estetica lui Webern, pe deplin constituită — am arătat — încă din 1909. Astfel, e suficient să comparăm liedurile *op. 8* din 1910 cu *op. 17*, pentru a surprinde aceleaşi fundamente estetice. Serialismul nu a reprezentat deci pentru Webern anihilarea individualităţii sale, pierderea într-un manierism impersonal. Serialismul nu i-a folosit decît pentru a coordona mai riguros, mai raţional şi mai eficient elementele deja cristalizate ale limbajului său muzical.

De altfel, chiar în tehnica de distribuţie a intervalelor seriei, *op. 23* de Schönberg diferă de *op. 17* de Webern. În timp ce la Schönberg aceeaşi formă a seriei este dispusă în două repartiţii orizontale, normală pentru melodie, tronsonantă pentru armonie, la Webern, dimpotrivă, aceeaşi formă a seriei este distribuită oblic pe o reţea de linii contrapunctice ale căror figuri, mereu şi neprevăzut reînnoite, se imită între ele. Webern se eliberează astfel (provizoriu, după cum vom vedea) de o schemă prestabilită de articulare a muzicii, cum este dicotomia tradiţională melodie-acompaniament.

O influenţă a lui Schönberg a fost constatată însă în această perioadă vocală a lui Webern : ideea de a scrie lieduri pentru voce şi un mic ansamblu instrumental. Astfel, *Pierrot lunaire* de Schönberg i-a sugerat lui Webern să renunţe la tipul tradiţional de lied cu acompaniament de pian, şi să însereze vocea în formaţii de cameră. Toate ciclurile de la *op. 13* la *op. 19* comportă asemenea inedite combinaţii instrumentale. Sub aspectul tratării vocii, Webern rămîne încă consecvent esteticii sale, care — am arătat — opera cu predilecţie prin intermediul sunetului muzical pur. De aceea, cunoscutul *Sprechgesang* din *Pierrot* nu a influenţat cu nimic muzica lui Webern.

Se poate afirma, în concluzie, că serialismul a însemnat pentru Webern depăşirea crizei din preajma primului război mondial. Prin serialism, vechea fază distructivă, de abolire a tonalităţii, a fost înlocuită cu una constructivă, de elaborare a unui nou univers sonor. Consolidarea cuceririlor de limbaj prin coerenţa adusă de serialism a stimulat încercarea unor noi investigaţii.

*

[4] Hauer a creat înaintea lui Schönberg un alt tip dodecafonic.

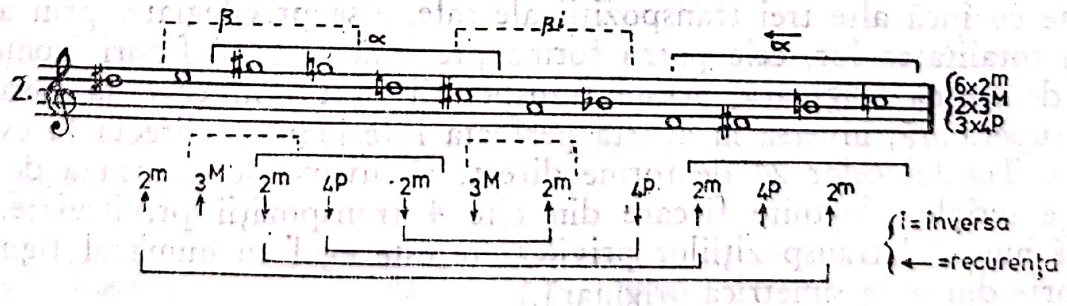
Scanned with OKEN Scanner

În creaţia lui Webern, perioada care urmează este marcată de revenirea la muzica instrumentală, semn al depăşirii crizei amintite, care îl obligase atît de mult timp să compună numai muzică vocală. Aceasta demonstrează consecvenţa cu care, în tot cursul vieţii sale, el a aplicat principiul pe care îl denumeşte al „celei mai mari sinceităţi faţă de tine-însuţi". Nerenunţînd la experimentul autentic şi, totodată, eliminînd experimentul inutil, forţat, creaţia sa reuşeşte să nu stagneze, ci să evolueze firesc, organic.

Între 1927 şi 1934, dintre cele 5 lucrări, de la *op. 20* la *op. 24*, pe care le scrie, numai *op. 23* este un ciclu de lieduri. Celelalte sînt creaţii exclusiv instrumentale, deosebit de semnificative pentru arta lui Webern şi istoria serialismului. În aceste opere el desăvîrşeşte şi încearcă să generalizeze, dincolo de raporturile de înălţimi, tehnica serială.

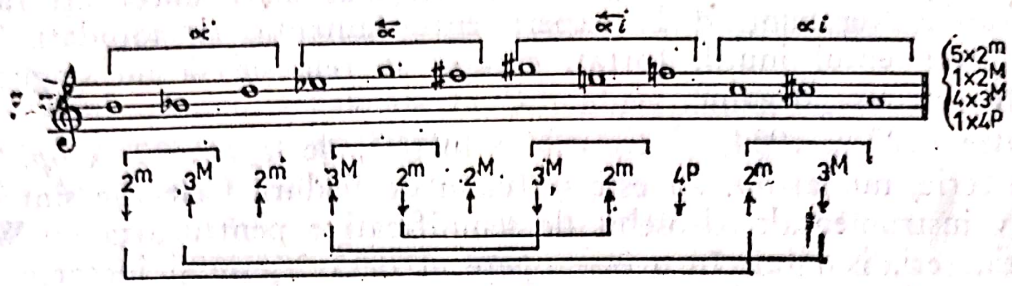
Astfel, aşa-numita *Klangfarbenmelodie*, utilizată încă din 1909 în *op.* 6, este integrată disciplinei seriale. Seria de 12 sunete, manevrată orizontal, vertical sau oblic şi distribuită în simultaneitate pînă la suprapunerea a 4 forme seriale distincte, este divizată în genere în fragmente de la 1 la 4 sunete, care se colorează divers prin intonarea lor de către timbruri diferite. De asemenea, prin intercalarea de pauze între fragmentele astfel obţinute, prin articularea disjunctivă a intervalelor, prin încrucişarea şi frîngerea permanentă a vocilor, Webern dezvoltă tehnica „melodiei timbrurilor", punînd bazele stilului punctualist.

O serie unică, împreună cu cele 48 de forme ale sale (cînd nu e simetrică), stă întotdeauna la baza unei lucrări de Webern, organizarea internă a seriei determinînd posibilităţile ei de manevrare. Dacă înainte de serialism Webern şi-a restrîns la minimum materia sonoră a muzicii sale, el instaurează o economie a mijloacelor în alcătuirea propriu-zisă a seriei. Astfel, seria *Trioului de coarde*, op. 20, scris în 1927, conţine numai 3 intervale distincte (secundă mică, terţă mare şi cvartă perfectă, dispuse parţial simetric, de unde constituirea figurilor izomorfe, respectiv α şi β.

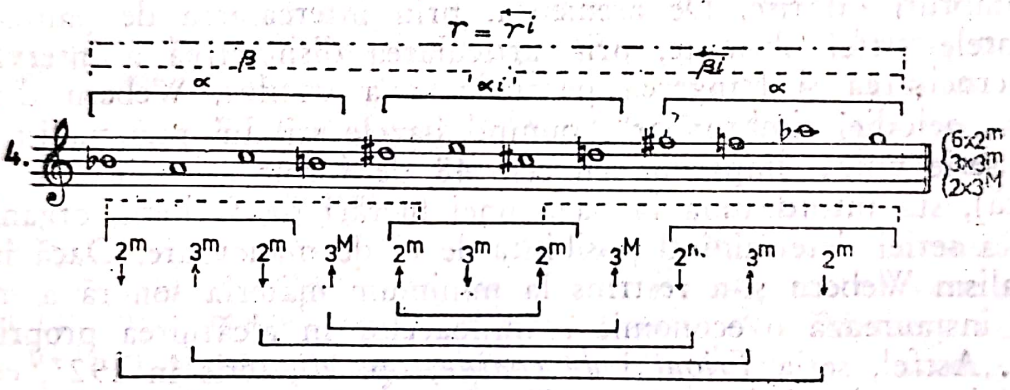


O simetrie mai acuzată încă apare în seria *Concertului pentru flaut, oboi, clarinet, corn, trompetă, trombon, violină, violă şi pian*, op. 24, scris în 1934 (vezi ex. 3). Dacă numărul intervalelor de bază creşte (se-

cundă mică, secundă mare, terţă mare şi cvartă perfectă), dispunerea lor, în schimb, dă naştere unei singure figuri izomorfe, constituită din succesiunea secundă mică-terţă mare, metamorfozată în toate cele patru forme posibile şi extinsă de-a lungul întregii serii :

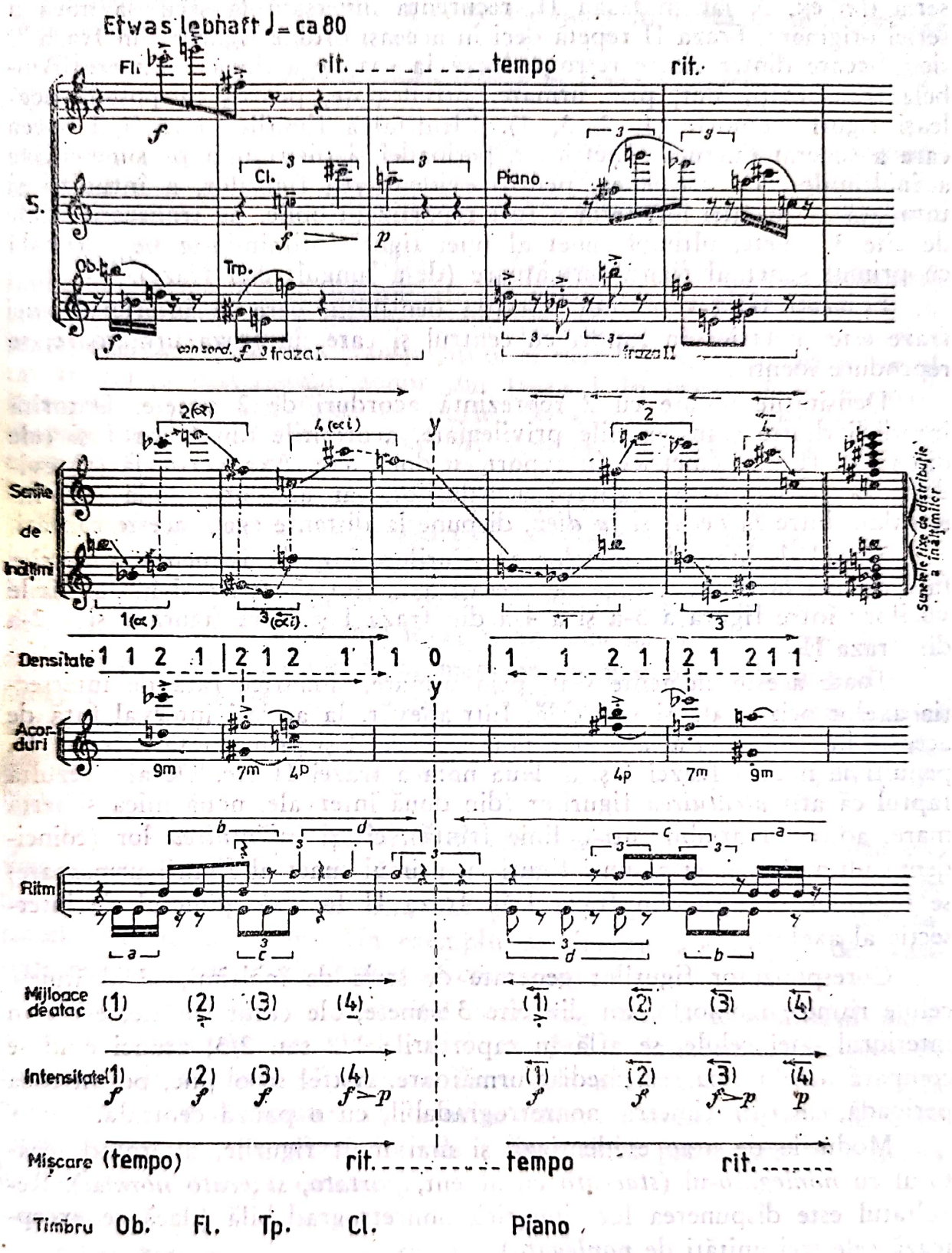


Procesul de structurare internă a seriei se continuă în lucrările din ultima perioadă, dintre care, anticipînd, citäm seria *Cvartetului de coarde*, op. 28, scris în 1938. Simetria, aici, este totală, iar numărul intervalelor de bază, redus la minimum :



Evident, cu asemenea serii simetrice, numărul de transpoziţii distincte scade, dar, în acelaşi timp, cresc posibilităţile lor funcţionale de înlănţuire. E uşor de arătat, de pildă, că seria din *op. 24* (ex. 3) se înrudeşte cu încă alte trei transpoziţii ale sale, zise privilegiate, prin aceea că, în totalitatea lor, cele patru forme prezintă aceleaşi figuri izomorfe. Faţă de forma originară, aceste transpoziţii sînt : inversa la secunda mică superioară, inversa la cvarta perfectă inferioară şi directa la cvartă mărită. Totalul celor 24 de forme directe şi inverse se grupează deci în 6 zone seriale, alcătuite fiecare din cîte 4 transpoziţii privilegiate. (Se ştie că numărul transpoziţiilor privilegiate este egal cu numărul figurilor izomorfe din seria simetrică originară.)

Ca exemplu de înlănţuire între două transpoziţii privilegiate, aparţinînd deci aceleiaşi zone seriale, am ales debutul din *op. 24*, care ne va prilejui un comentariu amănunţit :



Scanned with OKEN Scanner

Perioada de 5 măsuri, divizată în două fraze, conţine în fraza I seria din ex. 3, iar în fraza II, recurenţa inversată la secunda mică a seriei originare. Fraza II repetă deci în aceeaşi ordine figurile din fraza I, deşi fiecare dintre ele se retrogradează la cea de a doua expunere. Ambele transpoziţii sînt, prin urmare, privilegiate, pentru că posedă aceleaşi figuri izomorfe (1, 2, 3, 4). Identitatea figurilor este însă aceea care a sugerat tăietura simetrică a perioadei şi distribuţia pe sunete fixe a înălţimilor. De asemenea, pentru evidenţierea figurilor, a înrudirii şi totodată a variaţiei lor, seria a fost repartizată oblic, pe tronsoane egale de cîte 3 sunete, ultimul sunet al unei figuri întîlnindu-se pe verticală cu primul sunet al figurii următoare (de-a lungul unei fraze).

În acest fel s-a obţinut variaţia densităţii, care în interiorul unei fraze este simetrică în raport cu centrul şi care, în fraza următoare, se reproduce identic.

Densităţile notate cu 2 reprezintă acorduri de 2 sunete. Datorită înrudirii dintre transpoziţiile privilegiate, acordurile din fraza I şi cele din fraza II sînt simetrice în raport cu două axe. Axa verticală (y) evidenţiază retrogradarea calităţii acordurilor, iar axa orizontală (x), intercalată între *fa becar* şi *fa diez*, dispune la distanţe egale aceste calităţi.

Modul de atac al sunetelor acordurilor sînt, de asemenea, simetrice faţă de axa orizontală. Faţă de aceeaşi axă, sînt simetrice şi încrucişările vocilor : între figura a 3-a şi a 4-a din fraza I şi între figura 1 şi a 2-a din fraza II.

Toate aceste elemente sînt, prin urmare, simetrice faţă de intersecţia axelor orizontală şi verticală. Într-adevăr, la acelaşi interval faţă de această intersecţie se află ultima notă a frazei I şi prima notă a frazei II, penultima notă a frazei I şi a doua notă a frazei II etc. De aici rezultă faptul că atît *alcătuirea* figurilor (din două intervale, nonă mică şi terţă mare, aduse invariabil într-o linie frîntă), cît şi *înlănţuirea* lor (coincidenţa ultimului sunet al unei figuri cu primul sunet al figurii următoare) se reproduc simetric din fraza I în fraza II faţă de punctul de intersecţie al axelor.

Corespunzător figurilor generate de seria de înălţimi, se alcătuiesc celule ritmice izomorfe, tot din cîte 3 sunete, ale căror durate, egale în interiorul unei celule, se află în raporturile 1/2 sau 2/3, atunci cînd se compară o celulă cu cea imediat următoare. Astfel se obţine, pe întreaga perioadă, un ritm simetric nonretrogradabil, cu o pauză centrală.

Modurile de atac evidenţiază şi mai mult figurile, alternînd *legato*-ul cu *nonlegato*-ul (*staccato* cu accent, *portato*, *staccato normal*). Rezultatul este dispunerea lor simetrică nonretrogradabilă (dacă se exceptează cele trei unităţi de *nonlegato*).

Scanned with OKEN Scanner

Intensitatea, scăzînd de la *forte* la *piano* în fraza I, se reproduce după aceeaşi schemă în fraza II.

„Mişcarea, asemenea intensităţii, repetă în fraza II schema din fraza I : *tempo — ritenuto.*

În sfîrşit, instrumentaţia este singurul parametru care nu respectă simetriile de mai sus. În fraza I, cele 4 figuri sînt subliniate prin 4 timbruri diferite, în timp ce în fraza II toate figurile sînt destinate unui al 5-lea timbru.

Recapitulînd, se poate afirma că, în fragmentul analizat, elementele limbajului muzical sînt determinate de principiile de alcătuire şi de înlănţuire ale seriilor de înălţimi. Ştim că simetria interioară a seriei şi juxtapunerea a două din transpoziţiile ei privilegiate aveau drept rezultat repetarea materialului sonor din fraza I în fraza II şi, totodată, retrogradarea fiecărei figuri în parte. Repetarea şi retrogradarea vor reapare de aceea şi în principiul de variaţie a celorlalţi parametri, cu excepţia timbrului. Astfel, densitatea, intensitatea şi tempoul se repetă, iar acordurile, ritmul şi modurile de atac se retrogradează. Pe de altă parte, timbrul, deşi se opune simetriei celorlalţi parametri datorită evoluţiei lui după principiul nerepetării, subliniază totuşi figurile seriei de înălţimi, adică alcătuirea interioară a acesteia. Rezultatul obţinut este, de aceea, o muzică organizată integral pe baza seriei de înălţimi, în care acţiunea conjugată a tuturor parametrilor produce o subtilă sinteză între simetrie şi asimetrie, între statism şi dinamism. Această caracteristică weberniană, după cum constată pe bună dreptate Jean Barraqué, se depărtează evident de arta celorlalţi vienezi şi se apropie de soluţia debussystă [5].

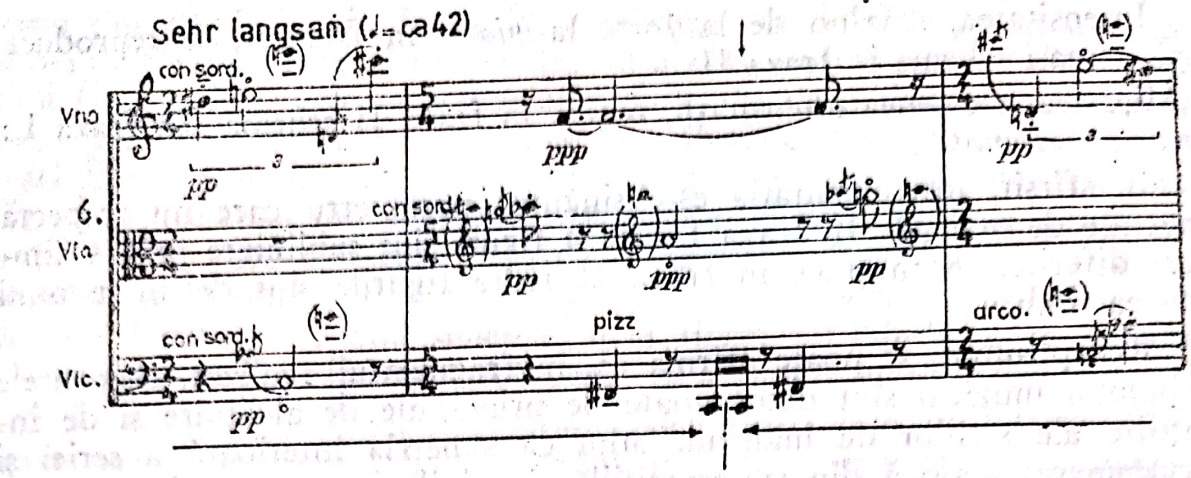
În arta lui Webern, raportul dintre simetrie şi asimetrie, dintre statism şi dinamism are o gamă foarte largă de nuanţe, mergînd aproape de limita unuia dintre termeni, dar păstrînd întotdeauna ceva din caracterul termenului opus. Un exemplu de simetrie absolută şi de cvasistatism este începutul din *Trioul de coarde*, op. 20.

Se întîlneşte aici o dispoziţie nonretrogradabilă a totalităţii parametrilor structurali (cu unele mici excepţii : flajeoletele, apogiaturile etc.), axa de simetrie plasîndu-se între cele două note *do becar* de la violoncel. Cu toate acestea, ca la orice structură nonretrogradabilă, evoluţia muzicii nu stagnează, figurile sonore fiind prezentate la reluarea lor într-o relaţie nouă, recurentă.

---

[5] Jean Barraqué, cit. Samuel, Claude. *Panorama de l'art musical contemporain*, Paris, Gallimard, 1962, p. 222—223.

Scanned with OKEN Scanner



În mod corespunzător, există în arta lui Webern exemple cu un înalt grad de asimetrie şi de dinamism. Acestea pot fi întîlnite în special în părţile de legătură dintre structurile mai simetrice şi mai statice.

S-ar putea încerca, astfel, o paralelă între serialismul webernian şi tonalismul clasic. Ceea ce reprezenta în lumea tonală o înălnţuire dintre o secţiune bazată pe un anumit centru tonal, o secţiune modulatorie şi o secţiune fixată pe un alt centru tonal ar corespunde oarecum, în muzica lui Webern, înlănţuirii dintre o structură simetrică-statică, o structură asimetrică-dinamică şi o nouă structură simetrică-statică. Paralela aceasta însă este aproximativă: nuanţele dintre simetrie şi asimetrie, dintre statism şi dinamism sînt la Webern atît de numeroase, încît nu pot fi reduse doar la două tipuri opuse. Webern uneşte mereu într-o anumită proporţie termenii extremi ai raportului, rezultatul obţinut putînd fi apreciat cu aceeaşi rigoare din perspectiva ambilor termeni. Astfel, o structură se defineşte fie din punctul de vedere al simetriei, primind un anumit grad de simetrie, fie din punctul de vedere al asimetriei, primind un anumit grad de asimetrie. (Într-o scară de simetrii, gradul cel mai scăzut de simetrie tinde către asimetria absolută, iar gradul cel mai înalt, către simetria absolută. Acelaşi lucru se obţine într-o scară de asimetrii.) Totuşi, prin plasarea structurilor simetrice în special la debutul lucrărilor sale, Webern se apropie de forma tonală, în care secţiunea iniţială, expozitivă, afirmă fără ambiguitate un centru tonal dat.

Fără să anticipăm cele cîteva consideraţii următoare asupra formei la Webern, trebuie subliniat că înlănţuirea structurilor atît de divers nuanţate între static şi dinamic, simetric şi asimetric decide asupra arhitecturii lucrării. Cercetarea amănunţită, din acest punct de vedere a macrostructurii depăşeşte însă cadrul studiului de faţă.

Scanned with OKEN Scanner

Analiza fragmentului din *op. 24* permite încă o constatare. Simpla folosire a seriei de înălțimi ca generatoare a figurilor sonore nu înseamnă implicit unificarea acestora într-o formă coerentă, organic dezvoltată. E ușor de imaginat, de pildă observînd același exemplu 5, nenumărate posibilități de a distribui altfel intervalele seriilor privilegiate, de a construi alte celule ritmice, de a le destina altor instrumente, de a le învesti cu alte nuanțe sau mijloace de atac etc. Combinațiile posibile sînt astfel, practic, nelimitate. De aceea, seria de înălțimi nu poate garanta unitatea operei, deoarece lasă un cîmp prea vast de posibilități de articulare a muzicii. De aici provine necesitatea lui Webern de a restrînge cîmpul acestor posibilități, după cum restrînsese pe cel de alcătuire a seriilor, propunîndu-și organizarea tuturor factorilor limbajului muzical pe baza — arătată — a seriei de înălțimi. Webern devine astfel inițiatorul actualului și atît de discutatului serialism integral.

În legătură cu aceasta se poate remarca faptul că domeniul ritmului nu a prezentat o preocupare esențială pentru Webern. Nu întîlnim în muzica sa o dezvoltare considerabilă a ritmului, comparabilă celei realizate de Messiaen, plecînd de la muzica populară (în special indiană) și de la Stravinski. Cu atît mai puțin nu putea fi vorba la Webern de o construcție apriorică a ritmului — așa cum propune tehnica lucidă a lui Messiaen —, de o determinare a limbajului în funcție de dialectica duratei. Ritmul la Webern, în genere de factură clasică, este — spuneam — supus organizării înălțimilor. De aceea, cînd această organizare îi oferă posibilități favorabile combinației inedite de durate, el găsește soluții ritmice remarcabile (ca de pildă cele din ex. 5), prin care anticipează însăși complexitatea ritmului lui Messiaen.

Scanned with OKEN Scanner

ASPECTE ALE GÎNDIRII TEORETICE ȘI STILISTICE LA XENAKIS ȘI BOULEZ [1]

În prima jumătate a secolului nostru au apărut în creația muzicală diferite orientări artistice, care, asemenea unui proces de diviziune a muncii, au dezvoltat fiecare, cu preponderență, cîte un singur aspect al limbajului muzical. Dintre acestea, cele care au influențat muzica occidentală, după cel de al doilea război mondial, sînt :

— școala vieneză, în special Webern, care a propus organizarea serială a înălțimilor ;

— orientarea folclorică, începută cu Stravinski, Enescu, Bartók etc. și continuată de Messiaen, care a realizat primul o organizare lucidă și complexă a ritmului ;

— arta lui Varèse, care a atras atenția asupra blocurilor sonore, asemănătoare viitoarelor obiecte sonore din muzica concretă, un fel de acorduri fără funcționalitate, cu o valoare autonomă și pe care urechea nu le mai poate analiza drept suprapuneri distincte de sunete, acestea fuzionînd într-un tot indivizibil ;

— compozitorii din orientarea folclorică și Varèse, care, totodată, au emancipat și sectorul percuției, făcînd astfel loc, din plin, pătrunderii zgomotului în muzică.

Orientările amintite, preocupate fiecare în genere numai de o componentă a limbajului muzical (sau de un grup de componente înrudite), au fost nevoite să neglijeze într-o oarecare măsură evoluția celorlalte componente, datorită imposibilității de a investiga în adîncime, cu egală eficiență, toate fronturile creației. Astfel, Webern merge pînă la capăt în organizarea serială a înălțimilor, dar nu se interesează decît sporadic de evoluția ritmului sau a percuției ; Stravinski, dimpotrivă, plecînd de la folclorul arhaic rus, reîmprospătează tocmai ritmul și lărgește posibilitățile percuției, dar rămîne, în schimb, neoclasic în organizarea înălțimilor și a formei etc.

---

[1] În *Muzica*, nr. 6, București, 1967. p. 32—35.

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste aspecte inedite ale limbajului, apărute în contexte în care celelalte aspecte rămîneau în parte tradiţionale, se cereau preluate, regîndite şi unificate într-un univers sonor reînnoit în toate dimensiunile sale. Evident, un asemenea proces de sinteză nu mai era posibil pe baza concepţiei clasice a tonalităţii. Chiar şi Bartók, tradiţional în unele privinţe, recurge la „şirul lui Fibonacci" pentru structurarea unor factori ai limbajului său. Messiaen însă, în piesa pentru pian *Mode de Valeurs et d'Intensités*, din *Quatre Etudes de Rythmes*, datînd din 1949, realizează cel dintîi, pe bază modală, organizarea adecvată a tuturor factorilor cu care operează (înălţime, durată, intensitate), şi care au roluri egale în construcţia operei. O încercare similară, în care însă componentele limbajului, fără să aibă roluri egale, sînt determinate de seria de înălţimi, găsim în *Concertul op. 24* de Webern, datînd din 1934.

De aici pînă la ideea de a structura nu modal, ci serial totalitatea factorilor limbajului şi în care aceştia să aibă funcţii în acelaşi timp autonome şi corelate în contextul sonor nu mai era decît un pas. Acest pas, sugerat atît de Webern, cît şi de Messiaen, l-a realizat printre primii Pierre Boulez, în preajma anului 1950, iar metoda de organizare a fost numită metoda serialismului integral.

Serialismul integral este, prin urmare, un proces de sinteză, şi anume, sinteza nu a unor stiluri individuale, ci a fenomenelor muzicale noi ivite în diferitele orientări artistice din prima jumătate a secolului nostru. De aceea, el repune în discuţie aceste cuceriri de limbaj şi propune integrarea lor organică într-un univers sonor reînnoit, cum spuneam, în toate componentele sale, pe baza metodei multiseriale, datorită căreia se poate exercita un control riguros şi după un principiu unic : seria de intervale, asupra oricăror fenomene intonaţionale, ritmice, armonice etc. Fără să descopere, la începuturile lui, zone sonore complet inedite, ci organizînd mai raţional şi mai eficace fenomene muzicale dinainte cunoscute sau, în orice caz, existente în germene, dar care, prin sinteza lor, au dat naştere noului univers muzical — iar acest nou univers muzical şi metoda prin care a fost structurat sînt contribuţiile sale istorice —, serialismul integral a deschis, cu timpul, posibilităţi tot mai largi în cîmpul de acţiune al compozitorului. Astfel s-a ajuns la descoperirea unor realităţi sonore necunoscute, care, nemaiputînd fi structurate adecvat după principiul seriei de intervale, au provocat în cele din urmă o criză a sistemului.

Despre aceasta însă vom aminti ulterior.

Ce se înţelege prin metodologia serialismului integral ? Fără să intrăm în amănunte, organizarea serială totală începe prin crearea seriilor de înălţimi, durate, intensităţi şi timbru (mai tîrziu s-a observat o a cincea însuşire a sunetului : spaţiul), precum şi a derivatelor lor sau acţiunii lor conjugate : densitate, complexe acordice etc. Apoi, prin manevrări diferite ale acestor serii se obţin microstructuri care, la rîndul

Scanned with OKEN Scanner

lor, pot fi serializate și dispuse ca atare în macrostructurile formei. Explicarea principiilor gîndirii seriale generalizate sînt expuse în cartea lui Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Geneva, Gonthier, 1964, după ce fusese publicată în *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Band V, Schott, Mainz, 1963, ca urmare a cursurilor ținute de autor în cadrul „Seminariilor internaționale pentru muzica nouă" de la Darmstadt.

E îndeobște cunoscut faptul că Pierre Boulez este astăzi o personalitate artistică proeminentă a Franței, un muzician multilateral, renumit compozitor, dirijor, pianist și muzicolog ; prin cartea sa, el se manifestă strălucit și pe plan teoretic.

Penser la musique aujourd'hui cuprinde studiul morfologiei și parțial al sintaxei noului vocabular, structurat multiserial, dar eludează problema formei, a înlănțuirii structurilor și chiar a realizării definitive a unei structuri. Fără să fie un tratat de compoziție, ci mai mult prezentarea unui nou fel de a gîndi muzica, lucrarea ne apare ca o prolegomenă la un studiu mai vast, care urmează probabil să fie continuat. De aici provin, desigur, nedumeririle cititorului privitoare la felul în care înțelege autorul să manevreze organismele muzicale create. Pe de altă parte, speculațiile teoretice, tinzînd să cuprindă toată rețeaua de posibilități de organizare, toate cîmpurile universului sonor în care s-ar putea plasa o lucrare plecînd de la bazele serialismului integral, nu au fost încă, în întregime, experimentate. Viziunile teoretice ale lui Boulez, de o înaltă ținută și acuitate intelectuală, încearcă astfel instaurarea unui sistem estetic universal, care să explice absolut toate fenomenele sonore existente sau posibile. Nu regăsim oare, în această previziune teoretică a dimensiunilor universului sonor, prefigurarea operei muzicale prin serie din tehnica dodecafonismului clasic ? (Să ne amintim, în acest sens, de formula lui Sartre : „existența precede esența", folosită de Leibowitz în exegezele sale asupra operelor școlii vieneze.) Sistemul lui Boulez, am putea spune, este serial și din acest punct special de vedere.

Deși se vrea universală, teoria lui Boulez circumscrie în realitate numai un anumit aspect, e drept extrem de larg, al evoluției muzicii occidentale postweberniene : acela în care evenimentele sonore sînt sesizabile în detaliile lor, oricare le-ar fi gradul de complexitate, adică în care viteza lor de desfășurare (în timp) nu anulează importanța relației primare de interval, relație pe care o generalizează Boulez la totalitatea componentelor limbajului și pe care își clădește întregul său sistem. Vom vedea, în continuare, un alt caz al creației occidentale de astăzi, care nu a fost prevăzut în teoria lui Boulez.

În 1955, compozitorul grec, stabilit la Paris, Iannis Xenakis, fost elev al lui Messiaen și totodată colaborator al lui Le Corbusier în calitate de arhitect, scrie în *Gravesaner Blätter nr. 1* un articol intitulat *Criza muzicii seriale*. Neputîndu-se referi, în acea epocă, decît la lucrări

Scanned with OKEN Scanner

seriale asemănătoare *Polyphoniei X* de Boulez, adică la creaţii nerealizate total sub aspect estetic pentru că nu ţineau încă seama de realităţile sonore, Xenakis constată în contrapunctul muzicii seriale postweberniene o contradicţie între „sistemul polifonic linear şi rezultatul auzit, care e suprafaţă, masă". În adevăr, folosirea concomitentă a figuraţiei seriale la mai multe voci polifonice îngrămădeşte un număr mare de sunete punctuale pe unitatea minimă de timp perceptibil, estompînd oarecum relieful fiecărei linii în parte. Acest fapt micşorează perceperea detaliului : muzica e sesizată ca un tot, ca o suprafaţă sau un volum alcătuit din puncte. E evident deci că, pe măsură ce creşte viteza de desfăşurare a unui asemenea complex polifonic, se pot schimba între ele sunetele acestuia, fără ca impresia de ansamblu să sufere. Structurarea serială a înălţimilor devine, prin urmare, în acest caz particular, caz limită, inutilă.

Această tendinţă extremă în polifonia muzicii multiseriale a provocat o criză în legătură cu alegerea celui mai potrivit sistem de structurare a fenomenului în discuţie. Pentru depăşirea crizei s-au afirmat două posibilităţi :

1. Renunţarea la orice sistem de organizare a evenimentelor muzicale în cazul în care viteza lor de desfăşurare depăşeşte posibilitatea perceperii detaliului. (Situaţia e absolut asemănătoare şi dacă evenimentele se rarefiază sub limita în care să se mai poată sesiza o relaţie de interval între ele.) Astfel s-a ajuns la un anumit tip de aleatorism. (Astăzi aleatorismul a cuprins toate posibilităţile de prezentare în timp a evenimentelor sonore.)

2. Găsirea unui sistem de organizare propriu acestui fenomen global, comparabil cu foşnetul frunzelor sau zgomotul picăturilor de ploaie, adică realizat — cum îl defineşte Xenakis — „din mii de sunete izolate a căror multitudine creează un eveniment sonor nou pe planul ansamblului".

Pentru depăşirea contradicţiei din polifonia muzicii multiseriale, Xenakis propune o soluţie proprie, pe care o formulează succint astfel : „Această contradicţie inerentă a polifoniei va dispare dacă independenţa sunetelor va fi totală. În fond, combinaţiile lineare şi superpoziţiile lor polifonice nemaifiind operante, ceea ce va conta va fi media statistică la un moment dat a stărilor izolate de transformare a componentelor. Efectul macroscopic va putea fi deci controlat de media mişcării obiectelor alese de noi. Rezultă introducerea noţiunii de probabilitate, care implică de altfel în acest caz precis calculul combinatoriu. Iată, în puţine cuvinte, depăşirea posibilă a categoriei lineare din gîndirea muzicală" [2].

[2] Xenakis, Iannis. *La crise de la musique sérielle*. In : *Musique. Architecture*, Casterman, Paris, 1971, p. 120.

Astfel, ia naştere, cu Xenakis, muzica stochastică, muzică bazată pe calculul matematic al probabilităţilor. În cartea sa *Musiques formelles*, tipărită în 1963, într-un număr special din *La Revue Musicale*, el dezvoltă etapele experienţelor sale : muzică stochastică (bazată pe calculul probabilităţilor), muzică markoviană (bazată pe teoria matematică a lanţurilor Markov), strategie muzicală (bazată pe cercetările matematice din domeniul jocurilor), muzica stochastică la ordinator (calculată de maşini electronice), muzică simbolică (bazată pe logica simbolică). Stăpînind cunoştinţele matematicii moderne, aplicată astăzi în domenii dintre cele mai felurite (biologie, lingvistică, sociologie etc.), Xenakis îşi propune să o folosească în muzică. Pentru el, matematica nu e un scop, ci un mijloc de a ajunge la artă, adică la posibilitatea de a da muzicii — spune Xenakis — „o bază raţională mai puţin trecătoare decît impulsul de moment, deci mai serioasă, mai demnă de înalta luptă dusă în toate domeniile de inteligenţa umană... Nu utilizarea fatală a matematicii — adaugă Xenakis — caracterizează atitudinea acestor cercetări, ci mai ales nevoia de a considera sunetele, muzica, asemenea unui vast rezervor de mijloace noi, în care cunoaşterea legilor gîndirii şi a creaţiilor structurate de gîndire pot găsi un mediu de materializare (comunicare) absolut nou."

Dar ceea ce încearcă Xenakis să realizeze cu formulele matematice pe care le utilizează e asemănător cu ceea ce năzuieşte Boulez să obţină din manevrarea funcţională a seriilor, şi anume, nu aplicarea lor mecanică, ci liberă. Cuvintele lui Boulez : „căutarea libertăţii prin disciplină", cuvinte care-i definesc atitudinea, caracterizează deci şi gîndirea lui Xenakis.

Astfel ambii compozitori nu vor să transforme muzica într-un exerciţiu încorsetat de manevrarea legilor pe care le adoptă. Dimpotrivă, tehnica lor de lucru presupune libertatea de a decide după criterii artistice, în operaţiile compoziţionale, adică posibilitatea de a alege cea mai potrivită variantă pe care imaginaţia o propune şi care, totodată, e controlată raţional. (În fond, această atitudine este identică celei din procesul de creaţie al oricărui mare compozitor din trecut.) Prin această atitudine, totalitatea forţelor creatoare ale omului, nu numai raţiunea, contribuie la elaborarea operei de artă.

Recapitulînd, subliniem încă o dată faptul că sistemul lui Xenakis rezultă din critica fenomenologică a unui caz limită al polifoniei serialismului integral. Fără să anuleze valabilitatea metodei multiseriale în toate situaţiile diferite de acel caz limită, sistemul lui Xenakis nu reprezintă în fond altceva decît transpunerea ideii generale, de organizare totală, realizată pe baza seriilor de intervale de către serialismul integral, într-un ansamblu de fenomene noi, în care seria nu mai e adecvat apli-

Scanned with OKEN Scanner

cabilă și pentru care sînt necesare alte legi de structurare, ca de pildă cele oferite de calculul probabilităților. Astfel constatăm că *ideea generală a organizării totale reprezintă cel mai semnificativ aspect al evoluției muzicii postweberniene*, indiferent căror fenomene sonore i se aplică și prin care legi, adecvate acelor fenomene, se materializează.

Ideea organizării totale s-a încorporat pînă acum și în alte soluții personale decît cele ale lui Boulez și Xenakis. Amintim, de pildă, în treacăt, de sitsemul lui Stockhausen, o organizare multiserială diferită de cea a lui Boulez, care încorporează, pe baza așa-numitei „tehnici de grup", și fenomenele pe care le-am numit de limită și care — am arătat — intrau în domeniul lui Xenakis ; de sistemul lui Nono, care, eludînd fenomenele de limită, este oarecum paralel soluției lui Boulez (deși, evident, cu rezultate în creație total deosebite stilistic) etc.

Revenind la cărțile pe care le discutăm, e interesant de semnalat cum înțeleg Bouleg și Xenakis să realizeze ideea organizării totale, din punctul de vedere al structurării unice sau multiple. Ca o dovadă în plus că Xenakis pornește de la muzica multiserială este faptul că, asemenea lui Boulez, el nu aplică o singură lege de organizare pentru totalitatea factorilor limbajului, ci legi diferite, desigur corelate între ele, dar corespunzătoare naturii fiecăruia dintre acești factori. În lucrarea sa *Pithoprakta*, Xenakis folosește, de pildă, pentru densitatea particulelor sonore, formula lui Poisson, pentru pantele glissandelor, legea lui Maxwell-Boltzmann-Gauss, pentru intervale și intensități, o lege de probabilități continue, și pentru durate, o altă lege de probabilități continue. La rîndul lui Boulez, fără să elimine posibilitatea utilizării unei legi unice de organizare care să opereze în domeniul fiecărui factor al limbajului, scrie : „Ținînd seama de complexitatea reală a percepției, nu se poate spune că organizarea unică răspunde mai bine acestei nevoi decît organizările multiple ; această organizare unică este, poate, o ipoteză mai seducătoare pentru spirit — în plus nu toate spiritele sînt seduse de aceleași farmece — și este în van să o justificăm altfel. Noi considerăm că organizarea unică este un caz particular, neexcluzînd pe celelalte ; dacă se vrea, ea este prelungirea utilizării schönbergiene a seriei" [3].

Constatăm astfel, cu toate deosebirile fundamentale de sistem, identitatea punctelor de vedere ale celor doi autori cu privire la aceste principii de organizare totală ; ele corespund, sîntem convinși, unor realități neîndoielnice.

Sub aspect muzicologic, atît cartea lui Boulez, cît și cea a lui Xenakis prezintă un viu interes : ele ne oferă o metodă de analiză a operelor scrise după aceste sisteme ; mai mult, ele pot sugera și principii de analiză a creațiilor din trecut. Astfel, în capitolul „Muzică simbolică", pe

---

[3] Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris, Gonthier, 1963.

Scanned with OKEN Scanner

care îl considerăm cel mai promițător în perspective, Xenakis analizează un fragment din *Appassionata* cu ajutorul calculului vectorial. Se transcrie aici fragmentul muzical într-un sistem de axe de coordonate în așa fel încît fiecărui sunet să-i corespundă un vector. Transcrierea ar fi fost desigur necesară dacă ne-ar fi evidențiat unele realități pe care nu le-am fi putut observa altfel. Dar rezultatul analizei, insuficient aprofundată, poate fi dedus și fără calculul vectorial ; el ne arată doar că muzica lui Beethoven e o funcție discontinuă de timp. Prin aceasta nu reușim să-l diferențiem pe Beethoven de ceilalți compozitori din întreaga istorie a muzicii — o analiză, oricît de sumară, trebuie să stabilească nu numai „genul proxim", ci și „diferența specifică" —, pentru că, exceptînd unele aspecte ale creației actuale și ale folclorului extrem oriental, toată muzica e o funcție discontinuă de timp. Totuși, o asemenea metodă analitică, mai sistematizată și mai adîncită, ar putea duce la rezultate concludente.

Izvorîte din necesități istorice și estetice, din criza prin care a trecut muzica occidentală după cel de al doilea război mondial, cele două cărți semnate de Boulez și de Xenakis reprezintă sisteme teoretice care își propun supunerea și organizarea forțelor sonore declanșate în ultimele decenii ale istoriei muzicii apusene. Contribuția lor la îmbogățirea gîndirii muzicale — contribuție care valorifică întinsa arie intelectuală a omului zilelor noastre și care, totodată, se întemeiază pe o semnificativă practică muzicală creatoare — nu circumscrie însă, după cum am văzut, decît zone sonore precis delimitate. Neputînd opera adecvat în afara fenomenelor pe care le controlează, pentru că nu s-ar mai realiza acea corespondență absolut necesară dintre materia muzicală și gîndirea care o structurează, sistemul lui Boulez și cel al lui Xenakis nici nu se confundă, nici nu se anulează, nici nu se include unul în celălalt. În realitate, aceste sisteme se completează. Nu ar fi posibilă, de aceea, imaginarea unei punți de legătură între ele, a unei concepții de ansamblu care să le încorporeze într-o unitate superioară ?

Am arătat mai sus cum a obținut serialismul integral sinteza cuceririlor de limbaj (nu a stilurilor individuale, fiindcă ar fi fost atunci o alăturare eclectică de procedee, și nu o sinteză) din prima jumătate a secolului nostru. Tot astfel s-ar impune actualmente o nouă concepție, care să sintetizeze nu atît sistemele (și cu atît mai puțin stilul creațiilor) lui Boulez și Xenakis, cît fenomenele materiale pe care le organizează. O asemenea concepție va trebui să se sprijine, credem, pe teoria informației, teorie fundamentală azi în probleme ale limbajului — și, prin urmare, și în probleme ale limbajului muzical. Se știe că teoria informației dispune de metode de măsurare a cantității de informație conținute de un mesaj artistic ; prin aceasta, ea ar putea sugera legi generale de organizare, care să permită încorporarea unitară a tuturor posibilităților de prezentare în timp a evenimentelor muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

BEETHOVEN PRINTRE NOI [1]

Se spune pe drept : *„Beethoven trăiește printre noi"*, și se verifică prin numărul impresionant de concerte, discuri, studii etc. care-i sînt dedicate fără încetare și pretutindeni.

Dar tot atît de corect s-ar putea spune, printr-o substituție : *„Noi trăim prin Beethoven,* realitate de care sîntem mult mai puțin conștienți, deși o întregește complementar pe cea dintîi.

Tocmai de aceea trebuie să corelăm neîncetatele schimbări petrecute tot mai accelerat în muzică de-a lungul celor 200 de ani de la data nașterii lui Beethoven cu impulsul decisiv dat de opera sa exemplară.

Nu Debussy, Wagner sau, eventual, Musorgski trebuie considerați primii compozitori „moderni", ci Beethoven. Cu Beethoven se inaugurează un tip nou de artist, atît de răspîndit în secolul nostru, în sensul că, prin el, muzica devine pentru prima dată obiect de meditație pentru ea însăși, ajunge la o conștiință de sine, la o „muzică a muzicii".

Prin aceasta, desigur, Beethoven pierde tradiționala funcționalitate a muzicii, funcționalitate repusă astăzi în discuție de Stockhausen sau Cage. În schimb, el cîștigă, primul, conștiința instabilității sau relativității limbajului și, ca urmare, contribuie lucid la transformarea lui.

Idealul de a spune *ceva nou* cu fiecare creație, frecvent azi la creatorii autentici, a fost pe deplin realizat de Beethoven, deși nu l-a formulat explicit niciodată. De la *Simfonia I* la *Simfonia a II-a*, de pildă, există o transformare aproape radicală și, prin urmare, incomparabilă lentei evoluții a limbajului din primele opusuri simfonice ale lui Mozart sau Haydn ; lucrările capitale ale lui Beethoven — sonatele de pian, cvartetele de coarde, simfoniile — sînt atît de izbitor diferențiate, au fiecare o „personalitate" atît de conturată, încît se poate spune că nici o experiență odată consumată n-a fost reluată aidoma cu alt prilej.

De aici acea teribilă „luptă cu materialul", în nici un caz datorată — cînd se compară efortul lui Beethoven cu ușurința legendară a lui Mozart — nu știu cărei deficiențe compensate de o voință supraomenească. Lupta cu materialul, presupunînd o asemenea voință, este inevi-

[1] În *Secolul XX*, București, nr. 4 (124), 1971, p. 151—153.

tabilă oricărei explorări a noului. Iar această atitudine de explorator sau, folosind un termen modern, de cercetător, preluată mai mult sau mai puțin conștient de urmași și înțeleasă azi, de mulți muzicieni, drept cu totul firească, a influențat, poate în modul cel mai adînc, istoria ulterioară a muzicii.

Ceea ce nu înseamnă că opera lui Beethoven n-a fost nemijlocit continuată. Dimpotrivă, aproape fiecare nouă generație de creatori a descoperit în Beethoven aspecte inedite, și anume, tocmai acelea care au stimulat împlinirea tendințelor epocii.

S-a spus că prin îndelunga aprofundare a unei opere de artă nu facem în cele din urmă altceva decît să ne descoperim pe noi înșine. O creație rămîne astfel nemuritoare în măsura în care ne oferă șansa autorevelării. Iar în acest sens Beethoven a jucat și continuă să joace, pentru cei care l-au înțeles cu adevărat, un important rol.

Pentru romantici, de pildă, în special pentru Wagner și Berlioz, Beethoven era primul romantic, omul care eliberase muzica de convenții, declanșase marile șocuri psihologice și pătrunsese, astfel, în zone subliminale. Romanticii, postromanticii și prelungirea lor în secolul nostru, expresioniștii, au văzut în Beethoven acea suveranitate a expresiei care, pentru a se manifesta, dărîma orice indiguire formală. În special romanticii n-au fost sensibili la celălalt versant al creației beethoveniene: construcția lucidă, evidența cristalină a arhitecturii, echilibrarea expresiei oricît de insolite în forme adecvate. Arhitectul Beethoven este revelat de constructorii secolului nostru: nevoia de a spune mereu ceva nou și, totodată, încorporarea lui într-o arhitectură de granit.

Pe lîngă dualitatea expresie-formă, s-a mai remarcat la Beethoven o altă dualitate, de ordin estetic, legată de cele două tipuri principale de structuri pe care le-a folosit: sonata și tema cu variațiuni.

Sonata atinge cu Beethoven apogeul dezvoltării ei multiseculare și vădește la acest autor estetica opoziției dintre două grupuri de teme care evoluează după o schemă similară tragediei antice sau clasice (Beethoven și-a declarat deseori marea admirație pentru Shakespeare): expunerea „personajelor tematice", conflictul lor și deznodămîntul final — trei etape (expoziție, dezvoltare, repriză) comparate uneori faimoasei triplete hegeliene: teza, antiteza și sinteza.

Sonata lui Beethoven, existentă în majoritatea marilor sale creații, este o dramă; muzica nu se mai vrea, ca în străvechea funcționalitate, *pentru* teatru, ci se substituie teatrului, *devine* teatru. Teatralizarea s-a bucurat de un enorm succes și a făcut din Beethoven poate cel mai popular simfonist; dar a și supus muzica unei concepții temporale unilaterale: cele trei etape ale sonatei afirmă un timp care înaintează unidirecțional și coercitiv către un viitor implacabil.

Scanned with OKEN Scanner

Strîns legată de universul tonal al muzicii, sonata dispare odată cu evoluția limbajului către universurile nontonale de astăzi. Beethoven însuși dezvoltă în ultima fază a creației cealaltă structură amintită: tema cu variațiuni. Mai ales în ultimele cvartete de coarde sau sonate de pian, incomparabil mai puțin populare decît simfoniile, se întîlnesc exemple caracteristice de teme cu variațiuni, în care aproape dispare dinamismul sonatei (contrastele violente, acumulările sau descreșterile de sonoritate, punctele culminante). Muzica pare acum „plană", forînd în adîncime prin juxtapunerea ipostazelor aceleiași entități muzicale, iar timpul înaintează în spirală, cu neîncetate reveniri asupra lui însuși, ca într-un continuu prezent.

Dacă știm oarecum în ce moment ne aflăm și unde vom ajunge în evoluția dramatică a sonatei, depășim conștiința trecerii implacabile a timpului în variațiune. Tema cu variațiuni, singura care a supraviețuit, ca spirit, celorlalte arhitecturi tradiționale și care, ca procedeu, le-a premers pentru că a apărut odată cu muzica, i-a permis lui Beethoven, mai ales în mișcările lente, să obțină o adevărată poetică „atemporală", constituind, poate, unul din cele mai semnificative aspecte pentru muzica vremii noastre.

Prezența lui Beethoven în conștiința iubitorilor de muzică de astăzi — profesioniști sau amatori — se întîlnește și într-un alt sens decît cele pînă acum amintite. Atunci cînd formulăm judecăți de valoare asupra muzicii din orice timp sau loc, putem constata că la baza opțiunii noastre se află un gust artistic format în parte și de arta lui Beethoven. Evident relativă, noțiunea de frumos în muzică depinde de momentul istoric și de nivelul culturii, adică de modelele considerate desăvîrșite. Iar Beethoven este unul din acele modele de perfecțiune care a structurat noțiunea de frumos a tuturor generațiilor de artiști și iubitori ai muzicii de după el.

Trebuie să remarcăm însă că pentru unii ascultători hipertrofia rolului „personajelor tematice" (melodii ușor de reținut sau fredonat) și evoluția lor în arhitectura beethoveniană au mărit într-un mod fără precedent accesibilitatea muzicii simfonice, dar au și captat atenția amatorilor aproape exclusiv pe planul melodic, lipsindu-i adică de o percepere adîncă, „structurală" a muzicii (inclusiv a simfoniilor, pentru a nu mai vorbi de ultimele cvartete, aproape incomprehensibile unui asemenea auditor), în care toți factorii sunetului, nu numai cel melodic, să fie sesizați în relațiile lor complexe.

Dacă nu-l vom reduce pe Beethoven la profilul atît de osificat în rutina vieții de concert (unde auzim atît de rar o interpretare cu adevărat „structurală"), tocmai pe el care a învins exemplar lenea imaginației și a gîndirii, atunci opera sa va fi mereu o prezență *vie* în cultura umanității (și nu una, oricît de mare, dar de muzeu), învățîndu-ne astfel să admirăm atît muzica de dinainte, cît și muzica de după Beethoven.

Scanned with OKEN Scanner

LIGETI ȘI CAGE[1]

Rîndurile de față, dedicate unor compozitori situați pe linii directoare în gîndirea muzicii noi, nu-și propun o cercetare sistematică : sînt impresii personale, pe cît posibil argumentate, și trebuie luate sub această rezervă.

•

György Ligeti este un specialist în texturi, categorie sintactică apărută relativ recent în cultura europeană. Este vorba de un fenomen sonor ale cărui detalii, prin aglomerare, nu mai pot fi sesizate individual, ci se integrează unui tot, ființă nouă, colectivă, perceptibilă global. Prin aceasta, Ligeti se apropie de Xenakis — primul care folosește conștient textura —, școala poloneză, școala românească modernă etc. Texturile lui Ligeti sînt un exemplu de reușită soluție personală în tentativa, generalizată în jurul anului 1960, de depășire a serialismului. Totuși, ritmica muzicii sale vădește corespondențe cel puțin exterioare cu sistemul serial, de pildă al lui Nono. (În treacăt fie spus, aceeași constatare se aplică și lui Xenakis, deși „algoritmul" ritmicii lui este cu totul altul. Prin aceasta se confirmă încă o dată că schimbările de perspectivă, oricît de radicale, nu sînt absolute discontinuități, ci mențin, pe unele planuri, continuitatea.) De asemenea, un curios fond bartókian, și nu numai pasta cromatică, deseori dodecafonică, pare să persiste în operele sale. Estetica lui însă, cu tot expresionismul unor lucrări, este mai degrabă impresionistă sau chiar hedonistă : a știut să selecteze, să reformuleze și astfel să facă „seducătoare" multe aspecte mai noi sau mai vechi ale muzicii. Ligeti este prin urmare un stilist, atingînd astăzi un profil pe deplin conturat.

O caracteristică a stilului său este predilecția pentru culoare. Culoarea însă vine la el nu atît din descoperiri în domeniul timbrului, ci

---

[1] În *România literară*, București, anul VI, nr. 2, 11 ianuarie 1973.

Scanned with OKEN Scanner

din structură (sau chiar din armonie, pe care, spre deosebire de mulţi autori de texturi, o controlează riguros, inclusiv afectiv). Ligeti este un inventator de structuri ingenios colorate, iar forma — desăvîrşită — rezultă din alăturarea structurilor într-un mod imprevizibil, asemenea evenimentelor dintr-un vis. Recent, pare să încorporeze stilului său o „nouă" categorie sintactică, de fapt *străvechea* monodie. Această apropiere de melos anunţă o schimbare în orientarea muzicii noi — semnele se văd din plin şi în muzica românească —, Ligeti aflîndu-se ca întotdeauna în primele rînduri.

„Operele de artă" ale lui John Cage de după aproximativ 1950 sînt tot mai puţin, şi nici nu se vor, *opere* de artă. Dimpotrivă, primele lui lucrări, pentru percuţie sau pian preparat — Cage este inventatorul „preparării", adică a îmbogăţirii timbrului pianului —, atestă un deosebit de înzestrat muzician, în accepţia tradiţională a cuvîntului, deşi la vremea lor creaţiile acestea erau de o mare îndrăzneală.

Teoretic, cel puţin, activitatea lui mai recentă se sprijină pe aspecte ale străvechii culturi orientale, mai ales din Japonia (Zen) sau din China (I Ching). Pe de altă parte, este un caz tipic american, prin lipsa de prejudecăţi, sau, poate, prin lipsa „presiunii" tradiţiei, înţeleasă în sens european. În sfîrşit, poate fi considerat un dadaist, dar nu *avant*, ci *après la lettre :* cu el dadaismul apare în muzică la vreo 30 de ani în urma celui din poezie, deşi într-o altă înfăţişare.

Toate acestea, inclusiv sursele atît de disparate de cultură — Cage neputînd fi redus la simpla lor confluenţă — arată complexitatea fenomenului şi imposibilitatea de a-l circumscrie într-o formulă.

Un aspect important al acţiunilor lui Cage este timpul, uneori cel cronometric, indicat cu precizie. Dimpotrivă, fenomenele prin care sesizăm, trăim acest timp pot fi la Cage aproape oricare, deci nu numai cele din domeniul propriu-zis al muzicii. În apariţia acestor fenomene intervine ceva capital pentru Cage, şi anume, hazardul : este vorba de hazardul pur (cum îl descrie, de pildă, Monod), şi nu de cel prins în legi matematice şi folosit bunăoară în stochastica lui Xenakis. Cage se află astfel la antipodul spiritului cartezian, matematizant din arta modernă ; el pare să ne invite să „auzim" cotidianul, de fapt hazardul pur din cotidian.

Scanned with OKEN Scanner

„Operele" mai recente ale lui Cage sînt un fel de gaguri : odată văzute se epuizează, nu mai cer reaudierea, și în nici un caz nu pot fi preluate de altul. De aceea, marea influență, uneori, poate, nefasta influență (pentru mințile lenețe) pe care a avut-o asupra generațiilor mai tinere s-a întors azi, cînd are 60 de ani, oarecum împotriva lui : l-a demonetizat prin repetare. Importanța lui Cage este astfel mai mult indirectă, aș spune metateoretică sau chiar metaculturală. Numai în acest sens contactul cu Cage eliberează de prejudecăți, inclusiv artistice.

•

Dacă ar fi să comparăm la modul cel mai general pe Ligeti cu Cage, am spune : Ligeti se află în miezul culturii, mai precis al continuării tradiției culte europene (Mahler, Schönberg, Bartók etc.), iar Cage oarecum în afara oricărei culturi sau poate într-un domeniu de graniță.

Scanned with OKEN Scanner

EDGAR VARÈSE [1]

Compozitor american, francez de origine, Edgar Varèse face parte din generaţia acelor creatori, născuţi între 1880 şi 1885, care au orientat hotărîtor gîndirea muzicală din prima jumătate a secolului nostru. Varèse trebuie deci socotit alături de Stràvinsky, Berg, Webern, Bartók sau Enescu. Dar Varèse nu aparţine nici uneia din orientările majore afirmate de colegii săi de generaţie ; el nu aderă vizibil nici la inspiraţia directă din muzicile arhaice, ca Bartók, Enescu sau Stravinsky (din prima sa perioadă de creaţie), nici la un sistem determinist de tipul dodecafoniei lui Webern sau Berg şi nici la neoclasicismul lui Stravinsky (din a doua sa perioadă de creaţie). Oarecum izolat şi în orice caz înţeles şi apreciat de-abia la sfîrşitul vieţii, Varèse scrie un mănunchi de opere capitale, care au apărut la primele lor prezentări publice atît de neobişnuite sau chiar incomparabile, încît s-ar fi putut asemui cometelor ivite pe neaşteptate, din lumi nebănuite, în orizontul nostru. Astăzi însă, în ciuda originalităţii sale incontestabile, Varèse ni se înfăţişează pe deplin integrat demersurilor care au fundamentat muzica secolului XX, calea sa comunicînd cel puţin indirect cu cele ale colegilor săi de generaţie.

Născut la Paris, după unii în 1883, după alţii în 1885, viaţa lui Varèse pare la 19 ani destinată carierei ştiinţifice. Brusc însă, şi în contradicţie cu tatăl său, pe care îl părăseşte pentru totdeauna, el renunţă la cursurile Şcolii politehnice şi se decide pentru muzică. La Schola Cantorum şi la Conservatorul din Paris, Varèse studiază cu d'Indy, Roussel, Widor şi Ch. Bordes. Compune mult (în 1906 primeşte Premiul oraşului Paris) şi totodată dirijează (a înfiinţat corul Universităţii populare). Lucrările scrise pînă în 1914 şi influenţate pare-se de Debussy şi Strauss au dispărut într-un incendiu la Berlin, unde Varèse a locuit din 1909 şi unde l-a cunoscut pe Busoni, ale cărui opinii îndrăzneţe despre muzică i-au dat un imbold decisiv. În 1914 se întoarce în Franţa, unde este mobilizat, apoi reformat, iar în 1915 se stabileşte definitiv în Statele Unite, unde desfăşoară o activitate multilaterală : dirijează, conduce societăţi

[1] Prezentare pentru Radiodifuziunea din Bucureşti, februarie, 1976.

muzicale de el înființate, se ocupă de evoluția instrumentelor electronice, compune. Varèse moare în 1965 la New York.

Opera lui Varèse cuprinde un număr relativ mic de lucrări, aproape toate scrise între 1922 și 1935 : *Offrandes* (1921), cîntece pentru soprană și orchestră, *Hyperprisme* (1922), pentru orchestră și percuție, *Octandre* (1923), pentru suflători și contrabas, *Intégrales* (1924), pentru 11 suflători și percuție, *Arcana* (1925—1927), un fel de simfonie pentru orchestră, *Ionisation* (1931), pentru percuție, *Equatorial* (1934), cantată pentru cor de bărbați și orchestră, *Density 21,4* (1936, revizuită în 1946), pentru flaut solo etc. După al doilea război mondial, cînd e redescoperit și devine un nume internațional, mai scrie cîteva creații, dintre care amintim *Deserts* (1951—1954), pentru orchestră și bandă magnetică, și *Poemul electronic* (1957—1958), muzică exclusiv electroacustică, solicitată de Le Corbusier pentru Pavilionul Philips din Bruxelles.

Din simpla enumerare a acestor titluri se pot discerne preocupările lui Varèse, socotit de unii reprezentant în muzică al cubismului din artele plastice, sau de alții, al suprarealismului din poezie. În ciuda fortuitului unor astfel de corespondențe, Varèse trebuie totuși comparat cu acei creatori din alte domenii de activitate care, ca și el, au eliberat energii artistice pînă atunci ignorate.

Primind sugestii de la muzicile extraeuropene, în special africane, Varèse a emancipat enorm importanța ritmului (neglijat de tradiția cultă europeană) și prin aceasta rolul instrumentelor de percuție, demers similar lui Stravinsky, dar mult mai radical. Un exemplu este piesa *Ionisation*, scrisă exclusiv pentru un ansamblu de percuție, care cuprinde, pe lîngă numeroase instrumente din piele, lemn sau metal, un pian și două sirene. Scriitura pianului, tratat ca o percuție, introduce pentru prima dată acorduri cromatice (de 32 de sunete) cîntate cu antebrațul, ce vor primi ulterior numele de *clusters* și vor determina o nouă tehnică de compoziție, începînd de prin 1960 ; iar alăturarea celor două sirene restului instrumentelor manifestă preocuparea pentru timbruri noi, constantă la Varèse și caracteristică muzicii de azi.

Ideea acordurilor complexe din *Ionisation* este amplu explorată de Varèse în lucrările orchestrale. Blocurile sonore, divers colorate, sînt uneori atît de compacte, încît devin inanalizabile de conștiința noastră auditivă. Această absorbție a individualului în general o numim azi textură, și s-a răspîndit în lucrările contemporane, dar a fost de mult intuită, fie și în germene, de Varèse.

În sfîrșit, melodia — o componentă fundamentală a muzicii lui Varèse — are o frumusețe obsesivă prin repetarea unor segmente caracteristice, repetare niciodată elementară, ci întotdeauna suscitînd interes, datorită modificărilor aducătoare de noi informații estetice. Principiile de modelare a melosului constituie, desigur, un secret al artei lui Varèse,

Scanned with OKEN Scanner

ca, de altfel, și alcătuirea universului său modal ; un exemplu este lucrarea *Density 21,4*, numită astfel pentru că a fost scrisă pentru un flaut din platină, a cărei densitate este tocmai 21,4.

Interesul lui Varèse pentru muzica electronică s-a vădit în piesa exclusiv electroacustică *Poemul electronic*, precum și în lucrarea pentru orchestră *Deserts*, în care îmbină pentru prima dată sunetul viu al orchestrei cu sunetul electronic imprimat pe bandă, indicînd astfel o direcție dintre cele mai fertile ale muzicii de azi.

Considerat de unii compatrioți ai săi drept exponent al tendinței experimentale din muzică, Varèse s-a apărat spunînd că pentru el „experimentarea se plasează înainte de a compune muzica". Într-adevăr, Varèse a experimentat enorm, dar a scris puțin, adică a concretizat pe hîrtie numai rezultatul major, viabil al experimentelor sale. Lucrările lui finite nu sînt „simple experiențe", ci opere în sensul cel mai înalt și tradițional al cuvîntului, experimente încununate de un deplin succes. Ele împlinesc ceea ce însuși Varèse a formulat ca obiectiv al artei sunetelor : „Destinul muzicii este să cucerească libertatea".

MIHAIL ANDRICU [1]

Am avut şansa în Conservator de a face parte din clasa de compoziţie a maestrului Mihail Andricu. Preda, pe atunci, relativ de curînd această disciplină. Fusese, mai bine de două decenii, profesor de muzică de cameră. Era un mare admirator al acestui gen, pe care l-a şi practicat toată viaţa ca pianist, dînd numeroase concerte publice. De fapt iubea toată muzica, marea muzică, şi îşi agonisise o enormă cultură. O cultură care nu era doar teoretică, ci în primul rînd practică. Dacă discuta despre muzică, îşi susţinea deseori opiniile prin exemplificări la pian, făcute din memorie, din cîte o simfonie, un concert, o sonată, o operă, un oratoriu, un lied. Nu se sfia să arate ceea ce i se păreau slăbiciuni, fie şi la autorii de primă mărime. Avea un deosebit de ascuţit spirit critic.

Toate aceste eminente calităţi, precum şi marea experienţă rezultată din bogata sa activitate creatoare le-a dăruit cu generozitate cursului de compoziţie. Învăţămîntul consta în special dintr-o vastă informare muzicală, acoperind diferitele epoci, şcoli sau orientări ale istoriei, pînă la stricta contemporaneitate. În afară de nenumăratele analize, se asculta muzică, enorm de multă muzică, pe care uneori ne-o cînta la pian — era un excepţional cititor de partituri — sau cel mai adesea o reproducea după disc. Era un partener ideal de ascultat muzică. Nimeni nu putea rămîne pasiv în prezenţa lui. Ne insufla o extremă luciditate, dublată de o intensă trăire, ştia în plină desfăşurare a audiţiei să evidenţieze momentele deosebite. Era mai ales sensibil la armoniile rare sau la echilibrul arhitecturii. Nu sînt oare calităţile de armonist şi de constructor de forme cele care se impun imediat în propria sa creaţie ?

Dar poate cel mai mare merit era să nu impună nici unuia dintre noi un anumit stil sau manieră de a compune. Fiecare se putea dezvolta liber, conform propriilor înclinaţii. Nu corecta amănunte, dar sesiza imediat insuficienţe de echilibru. Mai ales pentru că te aşeza în prezenţa marilor texte muzicale, erai obligat să te desăvîrşeşti într-atît, încît să

[1] În *Muzica*, Bucureşti, nr. 2, februarie, 1974, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

ai curajul de a te compara singur cu acele texte. Îţi crea astfel un spirit de extremă exigenţă faţă de tine însuţi, te îndemna să fii cît mai personal şi să-ţi creezi în cele din urmă un stil propriu.

Dar cursurile lui te mai învăţau ceva fundamental : efortul de a-ţi depăşi limitele, de a înţelege soluţiile creatoare ale altora, fie şi ale celor opuse propriilor tale opţiuni, de a rămîne permanent disponibil.

Odată mi-a spus, într-un moment de cumpănă, că viaţa şi arta sînt efemere. Aş dori, în acest moment suprem, să-l asigur nu numai că muzica sa va avea de-a pururi un loc de primă mărime în istoria culturii noastre, ci şi că învăţămîntul său artistic a lăsat urme adînci în conştiinţa foştilor săi elevi şi că pe drept este un ctitor al şcolii româneşti moderne de compoziţie.

Scanned with OKEN Scanner

LIVIU GLODEANU [1]

S-a spus că prezența artistului în opera sa este singura prezență autentică. Artistul este astfel cu atît mai împlinit, cu cît persoana lui se eclipsează îndărătul operei.

Constatarea aceasta caracterizează creația de excepție a lui Liviu Glodeanu.

Artist precoce, Liviu Glodeanu a strălucit încă din vremea — nu prea îndepărtată — a studenției. O intuiție fără greș l-a condus din primii pași la conturarea unui stil propriu. Simplitatea, vigoarea, ingenuitatea i-au definit opera din capul locului. A uimit siguranța sa, nu numai tehnică — devenită repede măiestrie —, ci și estetică. A știut imediat ce să aleagă și ce să respingă, deci ce să dezvolte din gîndirea atît de complexă a muzicii noi. Forțele artei sale le-a extras din pămîntul natal, acea Transilvanie în care s-a născut acum nici măcar 40 de ani. Nimic însă pitoresc, de circumstanță sau superficial în relațiile lui cu străvechea noastră cultură. Înrădăcinarea în solul ancestral a transfigurat imaginația sa vie. Vocea aceasta imemorială, dură ca o rocă, s-a făcut peste tot simțită în creația sa, i-a modelat cele mai tainice și inedite tendințe artistice.

Artistul Liviu Glodeanu este, fără îndoială, o prezență nepieritoare în bogata sa operă.

Însă și omul, colegul, prietenul Liviu Glodeanu, dispărut atît de prematur, de neașteptat, de zguduitor, va rămîne mereu viu în conștiința noastră.

Viața lui atît de activă și ardentă a consacrat-o nu numai împlinirii propriei creații, ci și binelui de obște al muzicii. Sinceritatea, modestia, generozitatea, devotamentul, dîrzenia de a spune lucrurilor pe nume, lupta neobosită pentru afirmarea noului au făcut din el un partener, un coleg, un prieten de neînlocuit.

Creația muzicală românească n-ar fi ceea ce este astăzi fără contribuția de prim rang, deopotrivă ca om și ca artist, a lui Liviu Glodeanu.

Fie ca simbolul cîntat în lucrarea sa *Ulysse* să ia ființă în aceste clipe grele : nesfîrșita peregrinare conduce în cele din urmă la pacea, liniștea și odihna mult rîvnitei Ithaca.

[1] 2 aprilie 1978.

FLORICA MUSICESCU [1]

Am avut şansa de a fi studiat pianul cu Florica Musicescu şi Muza Ghermani Ciomac. Amîndouă învăţaseră cîndva în străinătate la aceeaşi şcoală şi aveau unele trăsături comune. Dar şi multe deosebiri.

Mai intuitivă, mai romantică, Muza Ghermani Ciomac inocula muzicalitate şi celui care nu o avea de la natură. Tehnica era pentru ea un mijloc, şi prin urmare nu o cultiva cu precădere.

Dimpotrivă, Florica Musicescu, spirit mai raţionalist, mai metodic şi poate, pentru acea epocă, mai modern, mi-a lămurit un principiu care îmi pare de aplicativitate generală, şi anume : căutarea cu maximă luciditate şi rigoare a celui mai adecvat şi, prin urmare, mai firesc *gest* pentru exprimarea sensibilă a gîndirii muzicale.

Gestul, în înţelesul lui primordial de mijloc de comunicare, însemna pentru Florica Musicescu o comportare exterioară desăvîrşit motivată interior. Nimic din ce se făcea auzit sau văzut nu putea fi discordant cu ce era în realitate gîndit sau simţit. Sinceritatea totală pe care o presupune o asemenea atitudine conducea la excluderea oricărui mimetism sau cabotinism : dacă nu aveai nimic de spus, era preferabil să taci !

La această concluzie dureroasă era deseori constrîns elevul de autoritatea copleşitoare a Floricăi Musicescu. A cînta la pian în prezenţa ei era o activitate care te angaja total. De aceea şi desfiinţarea pretenţiilor elevului putea fi la fel de totală.

Autenticitatea gestului era cucerită în şcoala Musicescu prin *coordonarea* forţelor spiritului şi forţelor trupului. Cuvîntul acesta — coordonare — ar trebui, cred, socotit un termen cheie în învăţămîntul profesoarei. Studiul propriu-zis al pianului presupune aspiraţia către un ideal infinit mai cuprinzător şi imposibil de evitat : unitatea dintre ceea ce făptuieşti şi ceea ce în definitiv eşti. De aici ştergerea graniţelor dintre viaţă şi artă, integrarea artei în viaţă şi a vieţii în artă. Iar coordonarea tuturor forţelor creatoare ale omului în elaborarea actului artistic — coor-

[1] Conferinţă la Şcoala medie de muzică nr. 1, Bucureşti, mai, 1979.

Scanned with OKEN Scanner

donare propusă de Florica Musicescu — se vădește astăzi o cale evidentă pentru ieșirea din impasul la care a dus compoziția contemporană, și anume, divizarea aparent ireconciliabilă dintre rațional și irațional.

Florica Musicescu era departe de a se fi închistat în dogme strîmte, imuabile. S-ar putea, eventual, stabili o transformare a metodelor de predare de-a lungul prodigioasei sale cariere. Oricum, Florica Musicescu era neîncetat interesată de nou, și aceasta în toate domeniile muzicii, inclusiv al compoziției. Mă invita uneori să-i prezint lucrările mele, chiar dacă nu erau scrise pentru pian, și trebuie să mărturisesc că aceste întîlniri au rămas de neuitat. Înțelegea imediat preocupările cele mai abstracte, se acomoda fără dificultate celor mai insolite sonorități și distingea dintr-o singură privire momentele cu adevărat reușite. Dacă i-ar fi îngăduit timpul, sînt sigur că în învățămîntul ei ar fi dat versiuni de referință celor mai îndrăznețe pagini din literatura actuală a pianului.

Florica Musicescu a fost acea renumită autoritate în pedagogia pianului, deținătoarea tuturor „secretelor" acestui instrument, și pentru că a condiționat perfecționarea artistică de perfecționarea etică, fapt care o apropia de colega ei de generație, Muza Ghermani Ciomac. Într-adevăr, este imposibil să capeți o voce autentică și personală doar printr-o virtuozitate oricît de rafinată. Îți mai trebuie o înaltă convingere spirituală, faptul de a fi în primul rînd OM. Coordonarea eticului cu artisticul este poate suprema lecție a profesoarei Florica Musicescu, iar însușirea acestei lecții a dat și va continua să dea strălucire întregii noastre culturi muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

III

INVESTIGAȚII

Scanned with OKEN Scanner

IMPORTANȚA RITMULUI ÎN STRUCTURA MELODIEI ȘI ÎN STABILIREA UNEI TIPOLOGII A CREAȚIEI MUZICALE ROMÂNEȘTI [1]

Melodia, componentă fundamentală a muzicii, joacă un rol de prim plan în creația cultă românească. Inspirîndu-se din folclor și reușind să valorifice multe din comorile artei populare, creația noastră poate profita din plin de bogăția acestei surse de inspirație prin excelență monodice.

Caracterizată prin melodicitate, compoziția românească a produs numeroase stiluri personale, explicabile, printre altele, prin vastul cîmp de inspirație pe care îl oferă muzica populară. Sensibilitatea artistică a unui compozitor, gustul și preferințele sale pot fi pe deplin acordate cu unul din multiplele aspecte ale cîntecului popular.

Însușirile de bază ale aspectului ales se vor regăsi în operele acelui compozitor și vor juca un rol important în stilul său personal. Iată deci că, plecînd de la diferitele caracteristici ale melodiei populare și de la felul în care se mențin ele în operele muzicale culte, se poate explica stilul unui compozitor cu inspirație folclorică și totodată stabili, prin cercetare comparată, o tipologie a creației muzicale în genere.

Este cunoscut faptul că melodia se poate desface, în vederea analizei, în mai multe elemente, care derivă din cele patru caracteristici ale sunetului: înălțimea, durata, amplitudinea și timbrul. Pentru a fi complet definită, melodia va trebui să prezinte o solidă organizare a înălțimilor și duratelor și o precisă stabilire a intensităților, timbrului, tempoului, accentelor și frazării sunetelor care o compun. Evident, pentru a exista ca notație, o melodie se poate dispensa de unele din aceste elemente, și anume, de cele care precizează modalitățile interpretării ei. Dar este imposibil de conceput o melodie, în stadiul de notație, fără să prezinte cel puțin o succesiune închegată de înălțimi și durate. Compozitorul însuși nu sesizează dintr-o dată în procesul creației toate elementele melodiei, ci în primul rînd intonația și ritmul. De multe ori și

[1] În *Muzica*, București, nr. 6, 1959, p. 23—26.

timbrul este ulterior intuit de compozitor, deşi în unele cazuri el imaginează de la început instrumentul pentru care va destina creaţia sa. Totuşi, în stabilirea caracteristicilor esenţiale ale unei compoziţii, timbrul trebuie considerat un element secundar în raport cu intonaţia şi ritmul. Un exemplu ilustru : *Arta fugii* de Bach, operă în care nu este indicată realizarea instrumentală, dar care aproape în orice formaţie am executa-o dă un rezultat sonor excelent. Adîncul conţinut al muzicii a fost exprimat numai prin arta construcţiei fugii, prin contrapunctarea diferitelor melodii în forma de fugă, iar în cazul melodiilor, prin organizarea sunetelor numai sub raportul înălţimii şi duratei, adică prin excluderea tuturor indicaţiilor de interpretare, care rămîn la aprecierea dirijorului. Fără să neglijăm importanţa celorlalte componente ale melodiei, mai ales în momentul exprimării ei sonore, trebuie să reţinem ca elemente primare intonaţia şi ritmul. Care este raportul dintre intonaţie şi ritm în melodie ?

Folcloristul bulgar St. Djudjev afirmă, în studiul *Ritmul şi măsura în muzica populară bulgară*, publicat în *Revista de folclor* nr. 2/1958, următoarele :

„Numărul diferitelor combinaţii ale duratelor inegale şi numărul schemelor ritmice care intră în compunerea nenumăratelor melodii populare (ca şi în creaţia muzicală individuală) este foarte limitat — în orice caz mult mai mic decît însuşi numărul melodiilor —, aşa că o schemă ritmică oarecare se întîlneşte în mai multe melodii.

Aceste scheme au pătruns foarte adînc în conştiinţă sub forma unor formule stereotipe, şi atunci cînd un cîntăreţ sau un compozitor de profesie concepe creaţia sa, el nu este obligat de fiecare dată să le inventeze, să le creeze şi să le redea, ci le împrumută din arsenalul existent, le copiază din exemplele existente.

...Aceste formule ritmice stereotipe trăiesc foarte multă vreme în conştinţa muzicală colectivă a poporului, şi se transmit de la cîntăreţ la cîntăreţ şi de la generaţie la generaţie".

Un fenomen analog se constată şi în muzica populară românească, numai că aici, de pildă faţă de clasicismul muzical, ritmul este infinit mai bogat şi divers şi de cele mai multe ori de o structură cu totul deosebită decît aceea cunoscută de muzica occidentală cultă. St. Djudjev scrie în acelaşi sens :

„Gîndirea muzicală a poporului bulgar s-a cristalizat în ritmuri şi intonaţii complexe care sună destul de straniu pentru auditorul din Europa occidentală şi care nu pot fi redate întotdeauna prin notaţia muzicală în uz. Pentru notarea lor este necesar să recurgem la utilizarea măsurilor mixte şi la măsurile cu numărători mai mari, precum şi la semne pentru intervale mai mici decît semitonul".

Faptul că o schemă ritmică este folosită drept suport pentru crearea mai multor melodii, existența unor sisteme ritmice în care se grupează diferitele genuri ale cîntecului popular au făcut pe folcloriști să clasifice melodiile populare în funcție de ritm, și nu de intonație. Sînt cunoscute cele 4 sisteme ritmice din muzica populară românească : *giusto-silabic*, *rubato*, *divizionar* și *aksak*. Dintr-un punct de vedere și mai general, melodiile populare se pot grupa în două mari diviziuni, aparținînd fie stilului „liber parlando", fie stilului „ritmului legat". Iată ce scrie în legătură cu aceasta Béla Bartók în anul 1933, într-o scrisoare adresată unei reviste muzicale, ca răspuns la un studiu despre melodie publicat în paginile revistei :

„Aș dori să fac două remarci cu privire la acest subiect, remarci care mi-au fost inspirate de starea primitivă a muzicii, așa cum am observat-o la popoarele din Europa orientală și din Africa de Nord.

În această stare primitivă noi nu găsim decît două feluri de muzici, prima pe un ritm liber parlando, cealaltă legată de un ritm de dans. În prima, ritmul nu este constant decît în linii mari, în detalii însă (inspirația de moment, dicțiunea) el este supus la variațiuni infime, deseori cu greu perceptibile. Dimpotrivă, și este ceea ce aș dori să subliniez ca o primă remarcă, amîndouă muzicile au ritmul lor, chiar atunci cînd diferă una de alta prin caracter. *Pentru că o melodie fără ritm este de neconceput, în timp ce se poate imagina un ritm fără melodie* (s.n.).

...În cea ce privește rolul și caracterul ei, muzica liber parlando a acestor popoare corespunde deci la acea muzică mai evoluată pe care Grainger o numește «melodică», iar acea cu ritm legat (*à rythme lié*) corespunde la ceea ce numește el muzică «ritmică». Din toate punctele de vedere, muzica popoarelor trăind într-o stare primitivă reflectă o stare absolut naturală, care pare să-mi dea dreptate atunci cînd afirm că *umanitatea, prin natura sa, dorește și găsește necesară și muzica «melodică» și muzica «ritmică»* (s.n.). În ceea ce mă privește, am impresia că ambele genuri sînt egale, și eu consider că *opera muzicală cea mai perfectă este aceea care cuprinde cele două genuri* (s.n.). Așa este, cred, opera lui J. S. Bach".

Din aceste scurte dar capitale considerații ale lui Béla Bartók putem desprinde următoarele constatări : existența în cadrul aceleași muzici populare a două genuri muzicale deosebite prin caracteristicile ritmului lor, importanța egală ce este acordată ambelor feluri de exprimare și menținerea acestora chiar și în arta muzicală cultă, unde îmbinarea lor poate conduce la cele mai desăvîrșite creații, așa cum sînt, de pildă, cele ale lui J. S. Bach.

Ținînd seama de considerațiile de mai sus, ne punem întrebarea : în ce mod a fecundat muzica populară creația cultă românească ? Sistemele ritmice populare *giusto silabic*, *rubato*, *aksak* și *divizionar*, sisteme care

par să epuizeze, cel puţin în germene, posibilităţile de invenţie ritmică ale omului, au fost total preluate de creaţia cultă ? Sau numai unele dintre acestea au fost dezvoltate pînă astăzi de compoziţia românească ?

Dar mai întîi să amintim pe scurt caracteristicile celor 4 sisteme ritmice.

Sistemul giusto-silabic [2], întîlnit în majoritatea colindelor româneşti — ca şi în alte genuri vocale : cîntece lirice, epice, bocete, cîntece ceremoniale funebre şi nupţiale —, nu aparţine exclusiv muzicii noastre populare. Existenţa acestuia pe o arie de circulaţie vastă, depăşind graniţele Europei, ne demonstrează marea lui vechime. Sistemul, denumit de C. Brăiloiu *giusto-silabic-bicron*, se sprijină pe următoarele principii :

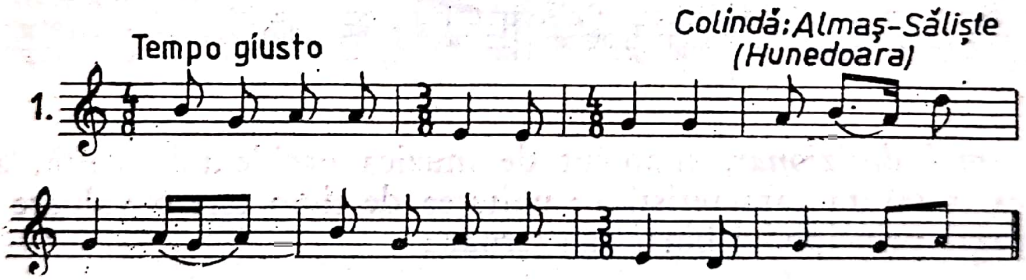
— mişcarea este uniformă, regulată ;

— efectele ritmice au ca principiu calitatea variabilă a silabei, ritmul izvorînd din metru şi explicîndu-se numai prin el ;

— întrebuinţarea exclusivă a 2 durate invariabile în raport de 1/2 sau 2/1 , în speţă optimea şi pătrimea, şi uneori doimea ;

— alternarea liberă a grupurilor ritmice elementare formate din 2 (4) sau 3 durate.

Deci, spre deosebire de sistemul ritmic clasic, în care unitatea de timp este o valoare divizibilă pe baza principiului binar sau ternar, în sistemul giusto-silabic există 2 unităţi etalon inegale şi indivizibile — optimea şi pătrimea —, iar în unele melodii trei unităţi de durată — optimea, pătrimea şi doimea. Singurul mod de divizare este melismatic, corespunzînd deci aceluiaşi număr de silabe. Viteza metronomică are o mare importanţă în recunoaşterea sistemului : optimea = 120—208.



Sistemul aksak se întîlneşte în muzica instrumentală (jocuri), în cîntece şi jocuri vocale, în unele colinde, unele cîntece de nuntă etc. El este răspîndit nu numai la bulgari şi români, dar şi la alte popoare din Sud-estul Europei.

Caracteristicile acestui ritm sînt :

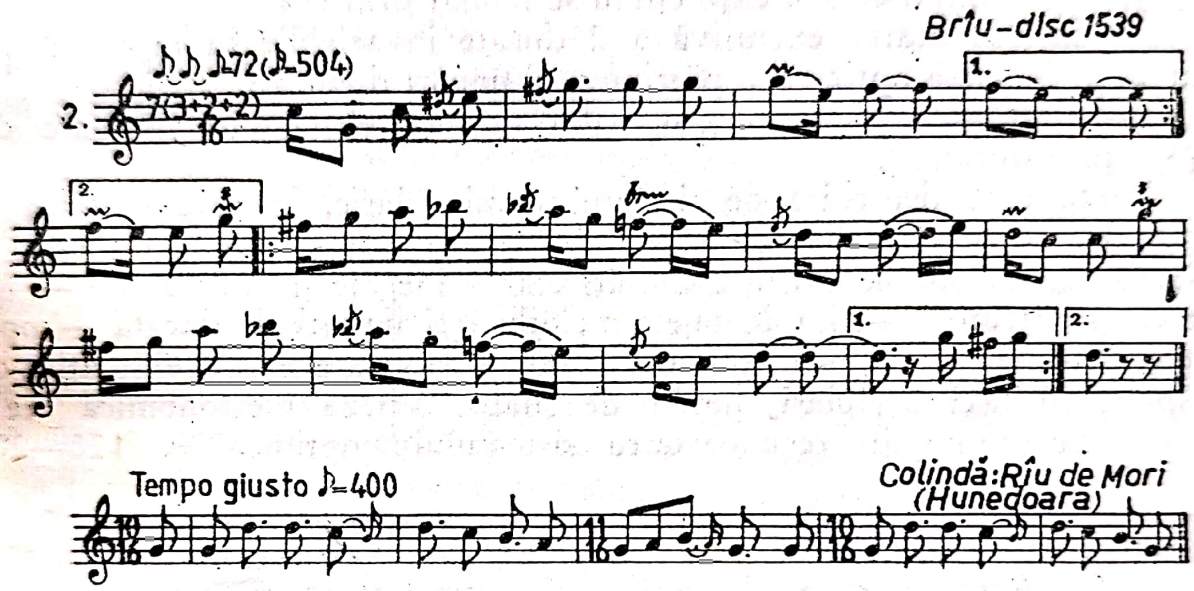
a) durata metronomică a unităţii minime de timp : şaisprezecimea = 350—600 (700) (Bartók : şaisprezecimea = 300).

---

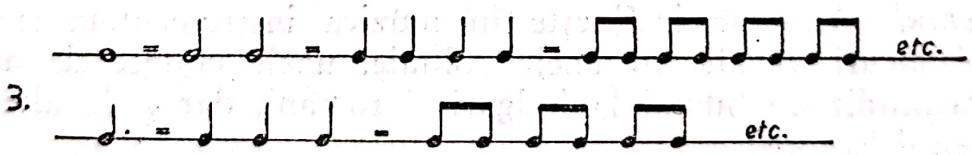
[2] Consideraţiile despre sistemul giusto-silabic sînt extrase din studiul *Ritmica şi metrica colindelor din Hunedoara* de Emilia Comişel, decembrie 1957.

b) Unitatea de timp minimă (*hronos-protos*) este șaisprezecimea. Ea divide toate celelalte valori ale melodiei, după cum optimea era cel mai mic divizor comun al valorilor din melodia concepută în ritmul giusto-silabic.

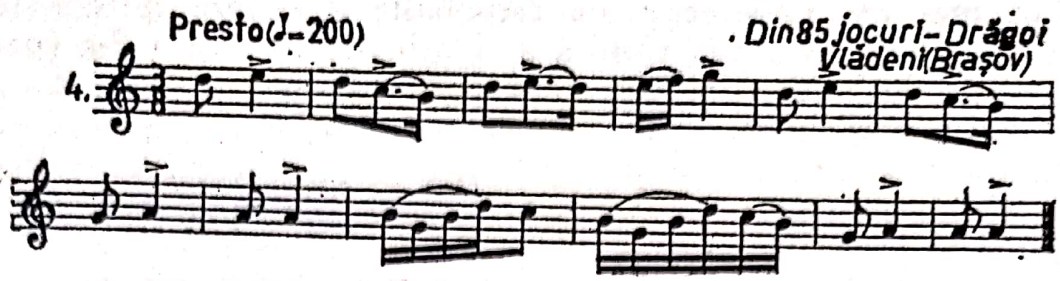
c) Cumulul unităților minime în cadrul măsurii generează „timpi" inegali : unul sau mai mulți timpi apar alungiți cu jumătate din valoare. Deci între optimea și optimea cu punct, valori diviziate de șaisprezecime, raportul este de 3/2 sau 2/3. Uneori „timpii" apar subdivizați, alteori nu : optime cu punct + optime + optime. Pot apare și combinații de felul acesta : 3 șaisprezecimi + 2 șaisprezecimi + 2 șaisprezecimi etc. În studiul citat al lui Djudjev se vorbește despre construcții complexe în muzica populară bazată pe acest ritm.



Sistemul divizionar, cunoscut de muzica occidentală cultă, are următoarea trăsătură caracteristică : unitatea de timp este o valoare divizibilă pe baza principiului binar sau ternar :



Prin urmare nu este vorba de două sau trei durate inegale și indivizibile ca în giusto-silabic, ci tocmai de o multitudine de durate divizibile. Ritmica clasică este : monocronă, monometrică și simetrică. Acest ritm este frecvent în special în jocurile populare.



Sistemul parlando-rubato se întîlneşte în stilul recitativ (balade, bocete, fragmente de doină şi cîntec) şi în stilul cantabil ornamental (cîntece, doine, unele rituale, unele bocete în formă liberă, unele colinde).

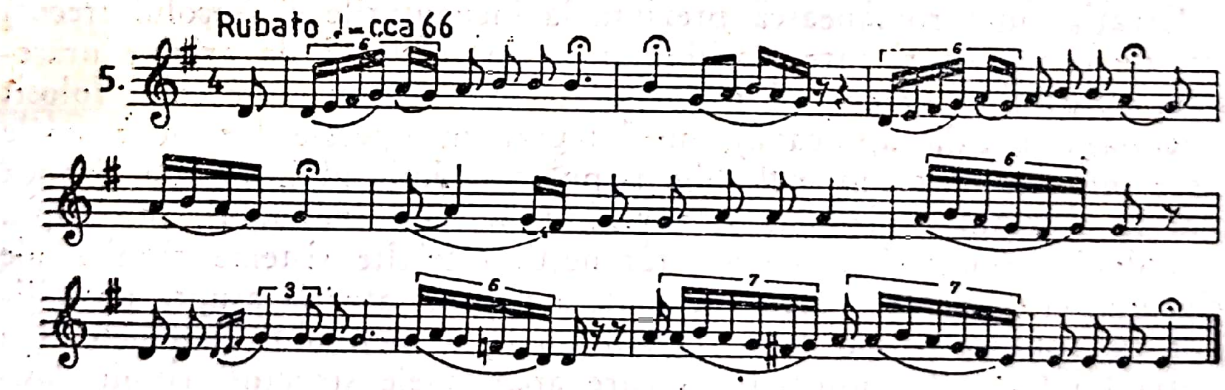
Trăsăturile esenţiale sînt :

— execuţie tărăgănată, rubato, prin prelungirea sau precipitarea valorilor ;

— îmbinarea liberă şi variată a grupurilor ritmice simple ;

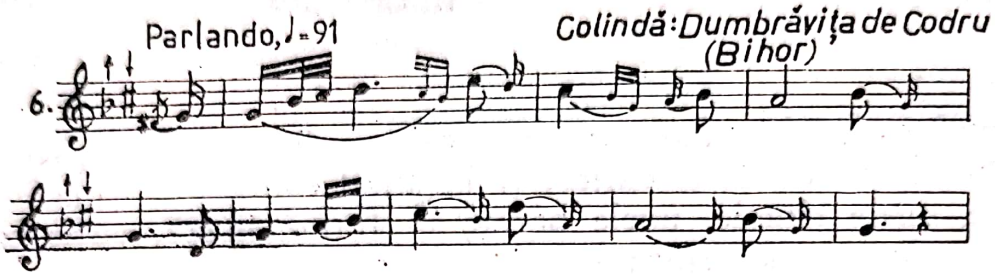
— lipsa accentelor periodice şi înlocuirea lor cu accente expresive.

Prin urmare, mişcarea nu mai este uniformă, continuă, ci variabilă. De asemenea, nu mai putem găsi o valoare minimă, un *hronos protos*, care să devină divizor al tuturor valorilor din melodie, aşa cum întîlneam în ritmul giusto-silabic, aksak sau divizionar. Astfel, în acest sistem ritmic ceea ce variază este metrul însuşi. De pildă, optimea nu mai este egală cu optimea de-a lungul întregii piese, fiindcă uneori optimile sînt lungite, alteori scurtate. De aceea, Béla Bartók diferenţiază net acest ritm, „liber-parlando", de „ritmul legat", în care se simte o pulsaţie ritmică măsurabilă, oricît ar fi ea de complicată, ca la ritmul aksak de pildă.

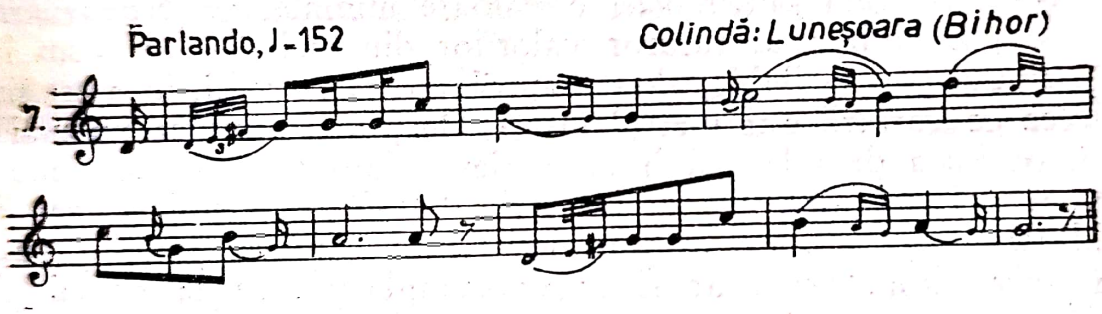


Foarte interesante exemple ne sînt oferite de anumite melodii populare în care apar combinaţii ale diferitelor sisteme ritmice. Astfel,

în ex. de mai jos, unde se poate recunoaşte o sinteză între sistemele *giusto* şi *divizionar*, variaţia ritmică a figurii din măsura a 2-a (pătrime şi optime) producîndu-se în felul următor : în măsura a 3-a i se adaugă două optimi primei durate (doime şi optime), în măsura a 4-a i se adaugă o optime (pătrime cu punct şi optime) etc.



În exemplul următor se poate observa o combinaţie între sistemele *aksak*, *giusto*, *divizionar* şi *rubato* :



Creaţia cultă românească prezintă la începuturile ei (secolul trecut) tipuri de compozitori care, sprijinindu-se pe folclorul de origine orăşenească, aparţinînd sistemului ritmic divizionar (asemănător celui folosit în creaţia muzicală apuseană), au integrat în operele lor doar unele aspecte *intonaţionale* din melodiile populare. Limitînd inspiraţia ritmică numai la sistemul divizionar şi neglijînd în mod inevitabil, prin lipsa unei adînci cunoaşteri a muzicii ţărăneşti, celelalte sisteme ritmice ale folclorului, ei au totuşi marele merit de a fi atras atenţia asupra posibilităţilor de folosire într-o formă tradiţională a melosului românesc. Cu excepţia lui Gavriil Musicescu, la care apar unele structuri ritmice asimetrice, sistemul ritmic occidental în care şi-au conceput operele le-a facilitat folosirea legilor armoniei clasice în armonizarea melodiilor populare, a scriiturii contrapunctului armonic în pasajele polifonice, cît şi, datorită simetriei ritmului, a schemelor de construcţie tradiţionale.

Scanned with OKEN Scanner

În secolul nostru, cunoașterea tot mai aprofundată a folclorului sub toate aspectele sale, vechi și nou, de la sat și de la oraș, a deplasat centrul de greutate al inspirației din melodiile populare grupate în sistemul ritmic divizionar spre alte sisteme. Începînd cu Kiriac și continuînd cu generațiile următoare, compozitorii români au explorat noi posibilități date de muzica populară. Una din carierele cele mai sinuoase din punctul de vedere al evoluției stilului în raport cu inspirația folclorică este aceea a lui George Enescu. Debutînd cu opere în care muzica populară apare sub forma de citat, cum sînt *Poema* și *Rapsodiile,* Enescu rămîne în această primă etapă a stilului său puternic ancorat în sistemul ritmic divizionar, realizînd astfel și continuitatea cu creația înaintașilor muzicii românești. Experiențele cîștigate cu aceste prime lucrări sînt sublimate și generalizate în operele următoare. Pe măsură însă ce epuizează consecințele operelor de început, Enescu simte nevoia unei lărgiri a surselor de inspirație populară, pentru ca pe baza unei îmbogățiri a stilului să-și dezvolte mai departe creația. Astfel apare, în urma celor trei simfonii, *Sonata a III-a pentru vioară și pian „în caracter popular românesc".* Deși nu folosește citatul folcloric ca în *Poemă și Rapsodii, Sonata a III-a* întrebuințează totuși un material explicit românesc. Cu această lucrare Enescu nu numai că a realizat o schimbare de direcție a stilului său, dar a arătat contemporanilor lui modul în care a folosit în creația sa un domeniu al folclorului pînă atunci neexplorat de compoziția românească. Este vorba de melodiile populare grupate în sistemul ritmic parlando-rubato. Limbajul muzical al *Sonatei a III-a pentru vioară și pian* încorporează stilul recitativ instrumental (în special cel lăutăresc) sau cel cantabil ornamental din cîntece și doine, adică tocmai acele „doiniri" populare atît de specifice pentru stilul liber parlando. Operele ce urmează *Sonatei a III-a,* pînă la sfîrșitul carierei compozitorului, fructifică sistemul ritmic *parlando-rubato,* care este însă combinat cu sistemul ritmic *divizionar,* caracteristic începutului activității lui, și uneori, extrem de rar, cu elemente *giusto.*

Cu totul alta a fost orientarea generațiilor de compozitori care i-au succedat. Cunoscători în amănunt ai folclorului și uneori chiar folcloriști, ei au fost mult mai sensibili la melodiile populare grupate în sistemul ritmic *giusto-silabic.* Unele cîntece, jocuri, balade, rituale, bocete și în special colindele, despre care E. Comișel, în studiul *Ritmica și metrica colindelor din Hunedoara,* arată că se caracterizează prin prepondereța unuia din elementele de expresie față de celelalte, și anume a ritmului, au reprezentat marea lor sursă de inspirație. Prin urmare, din punctul de vedere al ritmului, muzica românească post-enesciană se situează pe același versant al influenței folclorice pe care s-a situat, de pildă, și muzica lui Béla Bartók, muzică profund înrîurită de spiritul giusto-popular. Evident, soluțiile personale sînt nelimitate, dovadă fiind

Scanned with OKEN Scanner

marea efloreșcență de stiluri în compoziția românească actuală. Acest fapt se explică printre altele și prin posibilitatea pe care fiecare creator o are de a combina în lucrările lui, în proporții diferite și conform sensibilității sale, marile diviziuni ale muzicii populare, deci de a realiza acea sinteză între ritmul *liber* și *legat*, despre care Béla Bartók spunea, în scrisoarea sus-amintită, că orice operă desăvîrșită trebuie să o conțină. Dar pe cînd la Enescu această sinteză este dominată de spiritul *liber-parlando*, la majoritatea celorlalți compozitori români predomină spiritul ritmului *legat*, la rîndul lui o sinteză, variabilă de la compozitor la compozitor, între sistemele ritmice *giusto-silabic* și *divizionar*. În ambele cazuri însă se poate discerne un același efort de a cuprinde în opera de artă cultă cît mai multe din nesfîrșitele bogății ale muzicii populare, de a realiza, pe cît este posibil, o sinteză a tuturor modalităților cîntecului popular.

Posibilitățile pe care le oferă folclorul nu au fost însă epuizate de arta muzicală cultă. Aprofundarea melodiilor grupate în sistemul ritmic giusto-silabic, dezvoltarea și accentuarea spiritului liber parlando, realizarea unor noi sinteze în care să participe și sistemul ritmic aksak etc. sînt numai unele din căile posibile. În acest sens trebuie să remarcăm că pînă astăzi compoziția românească nu a produs încă opere în care să domine sistemul ritmic aksak, așa cum am văzut că a realizat creații bazate fie pe sistemul ritmic giusto-silabic, fie pe cel rubato, fie pe cel divizionar. Iată, prin urmare, un domeniu al muzicii populare încă neexplorat de arta noastră cultă.

Însușirea diferitelor aspecte ale folclorului, a sistemelor lui ritmice, a intonațiilor și structurii lui modale va putea duce la crearea unor noi mijloace de expresie, a unor noi opere de valoare care, alături de cele existente, să contribuie la înflorirea culturii noastre.

Scanned with OKEN Scanner

CULOAREA ÎN MUZICĂ [1]

În studiile de muzicologie sau în critica muzicală curentă se întîlnesc deseori expresii ca : „armonie *colorată*", „*culoare* orchestrală", „*paleta de culori* a pianistului" etc. Cuvîntul *culoare* apare asociat cu aproape toate componentele unei compoziţii (melodie, armonie, instrumentaţie etc.) sau este folosit pentru caracterizarea unei interpretări. Ambele aspecte ale muzicii, creaţia şi execuţia, sînt definite şi din unghiul de vedere coloristic. Problema culorii, departe de a fi neglijabilă, se impune să fie tratată alături de problemele de bază ale artei sunetelor, cu atît mai mult cu cît în ultimele decenii, în scopul desăvîrşirii meşteşugului oricărui compozitor sau interpret, a devenit imperioasă necesitatea studierii conştiente şi îmbogăţirii arsenalului de mijloace artistice cu acest element de expresie fundamental.

Abordată insuficient şi sporadic de muzicologie, culoarea în muzică nu a fost fundamentată teoretic deoarece, în stadiul actual al dezvoltării, acustica muzicală oferă prea puţine mijloace pentru cercetarea definitivă a temei. De aceea, consideraţiile următoare, propunîndu-şi numai o enunţare, şi nu o soluţionare a problemelor, se vor sprijini mai mult pe practica artei sunetelor şi vor ajunge la cîteva concluzii generale, cu un caracter de asemenea practic.

*

Sînt cunoscute cele patru calităţi ale sunetului : înălţimea, durata, intensitatea şi timbrul. Dintre acestea, timbrul pare să fie primul semnal identificat de conştiinţa oamenilor atunci cînd percep o succesiune de sunete. Înainte de a stabili înălţimea, durata sau intensitatea, elemente ce pretind o deosebită specializare pentru a fi definite, urechea recunoaşte cu mai multă uşurinţă sursa sonoră a fragmentului muzical audiat. Timbrul ne apare deci drept atributul general al muzicii. El depinde, conform măsurătorilor efectuate în laboratoarele acustice, de *înălţimea* sunetului

[1] În *Omagiu lui George Oprescu*, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1961, p. 397—404.

fundamental, de *intensitatea* acestuia, de numărul, distribuţia şi intensitatea relativă a *armonicelor parţiale*, de sunetele parţiale nearmonice etc. De asemenea, fără să fie hotărîtoare, dimensiunea *duratei* exercită o influenţă asupra celorlalte calităţi ale sunetului. Timbrul este astfel produsul complex al componentelor înălţimii, intensităţii şi evoluţiei lor în timp.

În muzică, noţiunea de culoare se întrebuinţează în directă legătură cu timbrul. Termenul pare să nu fie folosit arbitrar. După unii cercetători, se pot stabili corespondenţe între perceperea culorilor (luminii) de către văz şi a sunetelor (timbrului) de către auz. Conştiinţa noastră sesizează culoarea obiectelor într-un fel asemănător sesizării timbrului sunetelor ; culoarea pare un fel de îmbrăcăminte a obiectelor, după cum timbrul pare învelişul sunetelor ; obiectele nu le putem *vedea* în afara culorii (luminii), după cum sunetele nu le putem *auzi* în afara timbrului ; atît culorile cît şi sunetele sînt datorite unor vibraţii, respectiv optice şi acustice, care se plasează la nivele diferite în scara uriaşă a ondulaţiilor universului şi care prezintă o aceeaşi absolută continuitate aritmetică. În starea actuală a cercetărilor, nu se pot însă explica asociaţiile dintre senzaţiile optice şi sonore, ce apar accidental numai la unele persoane, conform dispoziţiilor psihice personale. De pildă, timbrurile au putut da loc următoarelor analogii : trompeta = roşu, oboiul = cenuşiu, clarinetul = galben etc., care, la experienţe efectuate cu persoane diferite, s-au dovedit a fi cu totul altele. Dependenţa de trăsăturile psihice individuale a fost observată şi în convertirea vocalelor în culori (pentru Rimbaud, autorul vestitului poem *Vocale*, a = brun, e = alb, i = roşu, u = verde, o = vînăt). Apoi, dacă există o audiţie colorată, nu s-a remarcat încă proprietatea inversă. Nici construirea unor clavecine ale culorilor şi apariţia pe un ecran a diverselor culori în simultaneitate sau succesiune, comandate de o claviatură pe care se putea „cînta" o muzică oarecare, nu au avut vreun rezultat. Nimic nu reamintea, chiar pe departe, în observarea desfăşurării şi combinării culorilor, de piesa muzicală transpusă pe ecran.

Astfel asociaţiile dintre senzaţiile luminoase şi cele sonore sînt subiective, arbitrare şi, deocamdată, nejustificabile ştiinţific. Culoarea în arta plastică şi culoarea în muzică, deşi au avut o evoluţie istorică asemănătoare, a cărei cercetare, de un deosebit interes, depăşeşte cadrul studiului de faţă, nu pot fi echivalate.

*

Culoarea în muzică are o semnificaţie precisă. Dacă o piesă muzicală nu poate fi ascultată decît în condiţiile emiterii ei de către unul sau mai multe timbruri, aceasta nu înseamnă că orice muzică poate fi

Scanned with OKEN Scanner

considerată drept colorată. În sens restrîns, culoarea i se atribuie muzicii atunci cînd devine un mijloc de expresie, cu drepturi mai mult sau mai puţin egale faţă de celelalte mijloace artistice. Folosirea culorii în acest fel nu este întîlnită decît în ultimele etape ale istoriei muzicii europene. Între secolul al IX-lea şi al XV-lea, adică între data apariţiei polifoniei şi punctul maxim al dezvoltării unuia din aspectele ei — contrapunctul —, compozitorii au imaginat raporturile dintre sunete în afara culorii instrumentale sau a timbrului. Contrar culturilor folclorice, unde culoarea a fost întotdeauna un mijloc de expresie, muzicienii nu s-au preocupat, în prima fază de evoluţie a polifoniei, decît de superpoziţiile conştiente a numai două din calităţile sunetului : frecvenţele (organizate modal) şi duratele. Această atitudine, care a eludat o parte din problemele extrem de complicate ale simultaneităţii sonore, a avut darul să concentreze efortul creatorilor asupra adîncirii contrapunctului, care, în operele franco-flamanzilor, ajunge la o expresie definitivă. Problemele culorii instrumentale nu-i preocupă însă pe compozitori nici în timpul unei bune părţi a Renaşterii. Menţiunea *„a cantare ossia da suonare"* este deseori întîlnită în fruntea partiturilor muzicale, executate la alegere vocal sau instrumental. Nimeni nu concepea o muzică special destinată unui anumit instrument, de unde apariţia acelor sonate pentru vioară, ori oboi, ori flaut, ori violă etc., menţinute pînă în secolul al XVIII-lea ! De-abia în a doua jumătate a secolului al XVI-lea asistăm la gruparea separată, în mici formaţii orchestrale, a instrumentelor de coarde şi de suflat, deschizîndu-se astfel calea muzicii specific instrumentale. În cursul evului mediu nu se poate separa muzica instrumentală de cea vocală ; instrumentele, fără să fie specificate în partiturile muzicale, dar extrem de numeroase şi de felurite după cum o dovedeşte bogata iconografie medievală, aveau rolul să intoneze una sau mai multe linii ale polifoniei, sau să realizeze scurtele interludii în momentele de odihnă ale ansamblului coral. Odată cu secolul al XV-lea şi în special cu al XVI-lea, se produce o despărţire netă între cele două feluri de execuţie. Iniţial, lucrările destinate instrumentelor erau concepute în vechiul stil vocal. Cu timpul însă, pe măsură ce se perfecţionează construcţia de instrumente, scriitura specifică acestora capătă o importanţă atît de mare, încît, de pildă în opera lui J. S. Bach, înseşi vocile omeneşti ajung să fie tratate instrumental. O asemenea îndelungată evoluţie a avut drept rezultat descoperirea resurselor de expresie ale fiecărui instrument în parte, precum şi a importanţei lui în cadrul formaţiilor de cameră sau orchestrale.

Dar Renașterea a mai pus bazele și celuilalt aspect al polifoniei: armonia. Compozitorii italieni din secolul al XVI-lea, opunîndu-se exceselor contrapunctice ale ultimilor reprezentanți ai școlii franco-flamande și inspirîndu-se din cîntecul popular, au stabilit regulile practice ale monodiei acompaniate, dezvoltate ulterior în principiile basului cifrat și codificate în primele lucrări teoretice de armonie. Umanismul Renașterii, cu tendința de a pune în centrul creației artistice omul, a condus și în muzică la necesitatea elaborării unor mijloace de expresie adecvate, cum sînt, printre altele, culoarea armonică și instrumentală.

Cum se produce însă efectul de culoare în armonie și în instrumentație? Arta culorilor se sprijină în primul rînd pe contraste. Nici în natură nu s-ar putea deosebi *vizual* obiectele dacă între ele n-ar exista raporturile de culoare. În muzică, în domeniul armoniei, acordurile trebuie să se afle în relații bine determinate, de pildă de tensiune-destindere, pentru a se putea produce colorarea. De aceea cromatismul (de la cuvîntul grecesc *chroma* = culoare) a fost recunoscut încă din secolul al XVI-lea ca un puternic mijloc de nuanțare a armoniei. În privința orchestrației se aplică întocmai aceleași constatări: prin crearea anumitor contraste sau opoziții de timbruri se pot obține corespunzător sonorități strălucitoare, colorate.

Armonia și orchestrația au fost primele domenii în care s-a manifestat rolul culorii ca mijloc de expresie. Ignorată de muzicienii medievali, descoperită de cei din Renaștere, importanța culorii a crescut tot mai mult în secolele următoare, cu toate că a fost menținută în limitele acelorași cadre. În perioada clasică a muzicii, culoarea nu a fost cultivată în chip special, dar nici nu a fost neglijată. Construcția muzicală și culoarea, deși admirabil echilibrate, nu au fuzionat, ci mai degrabă s-au suprapus. Marii clasici s-au folosit de culoare, de pildă de cea orchestrală, ca de o îmbrăcăminte, evident proprie numai unei lucrări sau unui autor, dar totuși o îmbrăcăminte a construcției muzicale propriu-zise. Mai tîrziu, la Wagner și în special la urmașii săi, prin dezvoltarea fără precedent a armoniei și prin îmbogățirea considerabilă a mijloacelor orchestrale, culorile armonice și instrumentale s-au situat pe primul plan al atenției compozitorilor. „Epoca noastră — scrie Rimski-Korsakov [2] —, epoca postwagneriană, este cea a coloritului strălucitor și pitoresc al orchestrei". Dar unii postromantici, stricînd echilibrul clasic, au exagerat

---

[2] Rimski-Korsakov, N. A. *Principii de orchestrație*. București, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1959, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

latura decorativă a culorii în dauna construcției muzicale. Prin cromatizarea excesivă a vocilor armoniei și prin hipertrofierea dimensiunilor orchestrei, ei au încărcat peste măsură paleta culorilor armonice și orchestrale. În opoziție cu postromanticii, Debussy a revenit la o structură modală a armoniei și la o tratare transparentă a orchestrei, propunîndu-și conștient să construiască muzica prin culoare. În „Nori" din *Trei Nocturne* se poate observa crearea unor personaje sonore (complexe melodico-armonico-timbrale) care stau în anumite raporturi unele față de altele, iar în „Jocuri", realizarea unei construcții sonore în locul purei instrumentații.

În cadrul acestei evoluții istorice, contribuția școlilor naționale, apărute în secolul al XIX-lea, prezintă un deosebit interes. Preluînd din tradiția folclorică unele scări modale, compozitorii acestor școli au introdus culoarea în structura intonațională a melodiei, care nu mai era o rezultantă a înlănțuirilor acordice tonale, ci a căpătat o valoare autonomă, așa cum o întîlnim în monodia populară. Folosită inițial numai ca element decorativ, de atmosferă, culoarea modală ajunge prin melodie să înrîurească toate celelalte componente ale limbajului muzical. Opera lui Musorgski de pildă este exemplară sub aspectul unității de stil, al generalizării elementelor populare asimilate de compozitor la totalitatea mijloacelor de expresie. Secolul nostru, preluînd experiența școlilor naționale din veacul trecut, a îmbogățit considerabil paleta culorilor modale. De pildă, Debussy, profitînd de realizările lui Mussorgski, a introdus scări noi — pentatonice, hexatonice sau diferite moduri orientale —, iar Bartók, continuînd efortul lui Debussy și interpretînd unele structuri melodice populare, a ajuns la noi și remarcabile combinații de moduri. Inspirîndu-se din același nesecat izvor folcloric, și în special din melodiile lăutărești, executate atît de uimitor de colorat de instrumentistul popular, George Enescu poate fi considerat un pionier în împrospătarea melodiei cu noi resurse coloristice. În *Sonata a III-a pentru pian și vioară, „în caracter popular românesc"*, se întîlnesc, pe lîngă unele moduri cromatice neuzitate încă, scări infracromatice, bazate pe microintervale sau sferturi de ton, care aduc, împreună cu tratarea deosebit de variată a viorii sub aspectul formelor de atac, o impresionantă îmbogățire a paletei de culori. Compozitorul nu a uzat însă de aceste mijloace în sensul unor efecte exterioare, decorative, lipsite de conținut. Culorile strălucitoare și construcția riguroasă nu pot fi separate. Sprijinită pe o adevărată „melodie a timbrurilor", *Sonata a III-a* este totodată o monumentală arhitectură de sonorități.

Compozitorii sovietici, care continuă în condiții noi tradiția muzicală a clasicilor ruși, au pus întotdeauna printre problemele centrale

ale preocupărilor lor valorificarea cîntecului popular și lărgirea ariei de inspirație folclorică. Numeroși creatori s-au ridicat din mijlocul popoarelor din Caucaz și Asia, chemate astăzi să-și aducă contribuția lor la tezaurul culturii și pe a căror muzică au aprofundat-o. Dintre aceștia amintim pe Aram Haciaturian, a cărui operă, cunoscută în întreaga lume, este organic legată de substanța modală folclorică. În creația unui alt reprezentant al muzicii sovietice, Dmitri Șostakovici, nu se întîlnesc decît în rare cazuri teme populare autentice, dar ideile muzicale proprii compozitorului sînt impregnate de intonațiile populare. În monografia *Șostakovici*, autorul — Danielevici — demonstrează folosirea pe cale largă de către compozitor a modurilor populare tipice. „Particularitățile melosului (implicit ale armoniei și polifoniei) lui Șostakovici — scrie Danielevici — sînt indisolubil legate de trăsăturile caracteristice ale gîndirii sale modale" [3].

Opera lui Șostakovici oferă exemple semnificative pentru felul în care se pune astăzi problema culorii în activitatea unor creatori contemporani. Într-unul din articolele sale, Șostakovici a declarat că urmărește să extindă în creația muzicală „gama ideilor, simțămintelor și *culorilor*" (sublinierea noastră), tinzînd spre întruchiparea „unei viziuni noi și totodată personale a vieții" [4]. Compozitorul nu a generalizat numai structura modală a melodiei la totalitatea mijloacelor de expresie, ci a legat indisolubil ideile muzicale de un anumit timbru. Muzica sa, compusă direct „în învelișul concret al timbrului" [5], nu desparte, ci contopește construcția și culoarea. Spre deosebire de impresioniști, stilul său se caracterizează printr-o sobrietate și un echilibru asemănătoare clasicilor, nu printr-o risipă de culori. De asemenea, culoarea a fost introdusă de compozitor și în domeniul contrapunctului : liniile melodice ale polifoniei sînt individualizate prin timbruri diferite sau prin tratări deosebite în cadrul aceleiași familii instrumentale. Diferențierile de culoare apar atît în cadrul structurii intonaționale (modale) a melodiei sau în modulațiile bruște, cît și în folosirea variată a posibilităților interpretative proprii fiecărui instrument (așa cum se observă la *Sonata a III-a* de Enescu). „Șostakovici — scrie Danielevici — nu se mărginește la dramaturgia contrastelor de timbruri ale diferitelor grupări orchestrale, el găsește contraste de acest fel și în cadrul aceluiași grup, mai mult, în

[3] Danielevici, L. *Șostakovici*, București, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1960, p. 156.
[4] *Ibidem*, p. 11.
[5] *Ibidem*, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

cadrul gradației de timbru al unui singur instrument“ [6]. Un interesant caz este folosirea așa-numitului „leit-timbru“, o temă care apare de-a lungul lucrării în același colorit instrumental (procedeu remarcat în „Nori“ de Debussy). Compoziția muzicală nu mai este astfel imaginată abstract, în afara condițiilor concrete ale execuției. Melodia, armonia, contrapunctul sau forma sînt indisolubil legate de culoare, de timbru. Orchestrația, pînă acum o simplă alegere de instrumente, devine un act de creație prin care se definește în același timp melodia, armonia, forma etc. Culoarea, înțeleasă ca mijloc structural de expresie, a căpătat un rol de neînlăturat în creația muzicală.

*

Nu este posibil de a sesiza realitatea culorii în muzică decît în funcție de mijloacele de expresie specifice acestei arte : melodia, armonia, orchestrația etc. Pe de o parte, aceasta se datorește faptului că acea calitate a sunetului de care se leagă culoarea — timbrul — depinde de sinteza complexă a celorlalte trei calități : înălțimea, intensitatea și durata ; or, superpozițiile și succesivitățile de înălțimi, de intensități și de durate ale unui anumit număr de sunete fundamentale, construite după anumite legi, alcătuiesc tocmai melodia, armonia, contrapunctul sau forma. Pe de altă parte, senzația de culoare nu se produce decît atunci cînd între elementele de același tip ale diferitelor mijloace de expresie — acorduri, linii contrapunctice, secțiuni ale formei etc. — se constată diferențe, raporturi, contraste. De aici rezultă că a urmări efectul de culoare ca scop în sine, rupt de construcția muzicală propriu-zisă și prin urmare de conținut — un anumit conținut nu se poate manifesta decît printr-o construcție coerentă adecvată —, este un nonsens care vine în contradicție cu natura artei muzicale. Corolarul acestei constatări este necesitatea de a introduce culoarea în structura intimă a limbajului muzical, de a organiza contrastele de culoare într-o unitate superioară, armonioasă. Numai astfel culoarea va deveni expresivă — o risipire haotică de culori rămîne fără forță —, numai astfel va comunica intensitatea emoției artistului.

Culoarea și construcția muzicală trebuie concepute simultan. Într-adevăr, dacă intervalul este elementul de construcție fundamental al muzicii [7], atunci prin interval trebuie să înțelegem intervalul „total“,

---

[6] *Ibidem*, p. 69.

[7] De pildă, o melodie nu este altceva decît o succesiune coerentă, care exprimă un anumit conținut, de intervale alcătuite din treptele unei game — la rîndul ei o

adică acela care desparte înălțimile (fundamentalei și armonicelor), intensitățile (fundamentalei și armonicelor) și duratele a două sunete, și prin urmare timbruri oarecare. Muzica trebuie construită cu asemenea intervale „totale", în care culoarea intră ca element constitutiv.

Dacă timbrul este o funcție de mai multe variabile, printre care și durata, atunci nu se poate separa culoarea de ritm. Figurile ritmice pot fi investite cu anumite „culori", iar între organizarea culorilor armonice, orchestrale etc. și structura ritmului unei compoziții muzicale trebuie să existe corespondențe strînse.

În definirea timbrului, numărul, distribuția și intensitatea armonicelor joacă rolul cel mai important. De aceea, domeniul cel mai obișnuit al culorii este instrumentația. Înseși efectele de consonanță sau disonanță se schimbă într-o oarecare măsură în funcție de timbru. După Helmholz, intervalul nu depinde numai de raportul dintre frecvențele fundamentale, ci și de „bătăile" ce se produc între armonicele instrumentelor care îl intonează. Dacă „bătăile" sînt mici, înseamnă că multe armonice coincid, și se produce consonanță; invers, dacă „bătăile" sînt mari, atunci sînt puține armonice comune, și se produce disonanță. Anumite intervale sună astfel mai mult sau mai puțin disonant după felul în care sînt instrumentate.

Contrastele de culoare pot fi obținute atît între două sau mai multe instrumente, cît și în cadrul unui singur instrument. Dacă se schimbă formele de atac, care depind de intensitatea și durata sunetelor, dar și de posibilitățile proprii instrumentului — vioara, de pildă, poate cînta *„col legno"* sau *„pizzicato"*, flautul *„Flatterzunge"* etc. —, atunci sînt favorizate unele armonice în dauna altora, și prin urmare se produc variațiuni de timbru. Compozitorul trebuie să organizeze toate modificările de culoare, dar oricît de minuțios le-ar prevedea, interpretul poate obține, în condițiile respectului integral al partiturii, infinite nuanțe ale sonorității. Un vast domeniu al culorii își găsește astfel aplicația în arta interpretativă, a cărei cercetare depășește însă proporțiile fixate studiului de față. Trebuie să menționăm totuși că în cadrul execuției efectul culorii nu se produce numai în condițiile raportului dintre elementele mijloacelor de expresie — armonie, melodie etc. —, ci se poate vorbi despre o culoare proprie a sunetului, care ține de calitatea atacului, de capacitatea interpretului de a realiza sunete „timbrate". De asemenea, unele concluzii amintite mai sus în legătură cu compoziția se aplică și execuției. Astfel,

---

eșalonare de intervale minime —, care sînt luate într-o anumită ordine și învestite cu anumite durate, intensități și timbruri; iar un acord nu este altceva decît o simultaneitate de intervale etc.

printre cele mai evidente este obligația de a cultiva culoarea în sens structural, nu ornamental. Un asemenea mod de folosire a culorii este oferit de strălucitele manifestări artistice din cariera de interpret a lui George Enescu.

Situîndu-se printre cei mai mari coloriști ai viorii, Enescu a pus în același timp pe primul plan al preocupărilor sale elementul constructiv. Varietatea nesfîrșită a timbrurilor, acea uimitoare gamă de vibrato-uri, avea întotdeauna un sens precis în cadrul arhitecturii sonore. Enescu a știut să asimileze arta atît de sugestivă și de bogată în colorit a lăutarilor noștri, să o ridice pe treptele celei mai înalte culturi muzicale, să o lege de marea tradiție a violonisticii europene. Interpretul Enescu nu putea urmări deci un alt ideal artistic decît acela al compozitorului Enescu. În *Sonata a III-a pentru pian și vioară*, de pildă, izvorîtă, după cum s-a menționat, din aceeași muzică lăutărească, este prezentă întreaga moștenire a clasicismului muzical. Construcția riguroasă se contopește cu improvizația liberă, nestînjenită de tiparele formelor tradiționale. De aceea, nesfîrșita bogăție sonoră a lucrării nu a fost poate mai autentic exprimată decît de arcușul violonistului Enescu. Într-o asemenea execuție, interpretul și compozitorul se identificau nu numai ca persoană, ci și ca stil sau concepție, așa cum fuzionează în arta anonimă a lăutarilor. Drept mărturie ne-a rămas înregistrarea pe care Enescu a făcut-o *Sonatei a III-a pentru pian și vioară*, document sonor de o neprețuită valoare artistică, îndreptar de neînlocuit pentru muzicienii preocupați de problemele culorii în arta compoziției și interpretării muzicale.

ASUPRA UNEI PROBLEME DE CONTRAPUNCT RITMIC [1]

În arta muzicală europeană, compozitorii şi-au pus uneori probleme de organizare a materialului sonor care necesitau un mod de a gîndi apropiat de cel matematic. Astfel se pot aminti canoanele din *Ofranda muzicală* sau *Variaţiunile* pentru orgă pe tema unui coral de Bach, contrapunctele „răsturnate" din *Variaţiunile pe o temă de Haydn* de Brahms, precum şi diferite fragmente din operele unor compozitori începînd cu Machault, Ockeghem, Lassus şi sfîrşind cu Beethoven, Bartók, Stravinsky. Acest tip de probleme, cerînd un efort susţinut în găsirea unor soluţii care să satisfacă regulile artei muzicale, erau rezolvate empiric, prin numeroase încercări succesive. De aceea, ajutorul oferit astăzi compozitorilor de matematicieni, prin tendinţa mecanizării proceselor de gîndire, trebuie socotit drept mijloc suplimentar de rezolvare mai rapidă şi mai eficace a actului de creaţie. În acest sens trebuie amintite experienţele lui R. H. Zaripov [2], care indică drumul posibilei mecanizări a compunerii unei melodii diatonice, fără modulaţii.

Programarea procesului de compunere a muzicii este însă o operaţie extrem de complexă, care nu se lasă surprinsă dintr-o dată în toate componentele ei. În acelaşi timp, este cunoscut faptul că o formalizare apriorică excesivă a actului componistic poate duce chiar la paralizarea facultăţilor creatoare. De aceea, ţinînd seama de aceste considerente, începem să studiem într-o primă etapă procesul unor forme de expresie luate separat: melodie, ritm etc., în aşa fel încît alegerea dintre mai multe soluţii posibile să rămînă un apanaj al compozitorului.

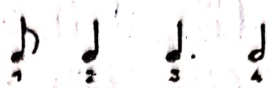
---

[1] Studiu elaborat în colaborare cu matematicienii Paul Constantinescu şi Stelian Niculescu, prezentat la *Sesiunea de comunicări ştiinţifice în domeniul automaticii*, Academia R.P.R., Bucureşti, 17—18 octombrie, 1963, drept primă contribuţie românească la cercetarea automatizării procesului de compunere a muzicii şi editat sub titlul: Paul Constantinescu, Stelian Niculescu şi Ştefan Niculescu. *Sur un problème de contrepoint rythmique.* În: *Revue roumaine de mathématiques pures et appliquées.* Bucarest, Editions de l'Academie de la République Populaire Roumaine, Tome IX, nr. 7, 1964, p. 611—617.

[2] „Analele Româno-Sovietice, Automatică şi Cibernetică", 1962, anul I, p. 145.

Scanned with OKEN Scanner

În cele ce urmează, ne-am propus să realizăm un contrapunct ritmic complementar la două voci. Pentru satisfacerea problemei, am limitat realizarea structurii ritmice la un grup alcătuit din patru valori (durate cromatice) :



Condiţiile desfăşurării sînt :

1. repartizarea grupului de patru valori pe două linii ritmice ;

2. epuizarea întregului grup la fiecare reluare a unei durate ;

3. respectarea strictă a complementarităţii, adică a noncoincidenţei pe verticală a momentului de debut al valorilor.

Din punct de vedere matematic, problema se poate formula astfel : Să se construiască două şiruri

$$\Sigma_1 = \{x_1, x_2, x_3, \ldots, x_n\} \quad ,$$
$$\Sigma_2 = \{y_1, y_2, y_3, \ldots, y_n\}$$

cu $x_i = 1, 2, 3, 4$, $y_i = 1, 2, 3, 4$, astfel încît, aşezînd pe două drepte paralele (linii ritmice) unităţile celor două şiruri, să nu avem coincidenţe pe verticală (altfel spus, sumele parţiale ale şirurilor să fie mereu diferite).

Vom construi simultan cele două şiruri utilizînd elemente de forma :

$$(1) \begin{pmatrix} x_{i_1} & x_{i_2} \\ y_{i_1} & y_{i_2} \end{pmatrix}$$

unde x_{i1}, x_{i2}, $y_{i,1}$ y_{i2}, iau valorile 1, 2, 3, 4 fără repetarea uneia dintre ele. Impunem următoarele condiţii suplimentare :

C_1) diferenţele dintre cele două şiruri să fie 1, 2, 3 sau 4 unităţi ;

C_2) adăugarea unei valori se face la şirul unde suma unităţilor este mai mică.

Numărul elementelor de forma (1) este 24. Dintre acestea, nu toate pot fi elemente iniţiale din cauza coincidenţelor pe verticală.

De aceea, vom scrie cele 24 elemente şi vom selecţiona pe cele care pot fi luate drept elemente iniţiale (în cazul pornirii simultane, adică şirurile pornesc de pe aceeaşi verticală, fără să se ţină seama de un de-

calaj inițial rezultat din înscrierea numai pe una din linii a unui număr de unități). Indicii pe care îi vom pune sus sau jos după fiecare dintre cele 24 elemente reprezintă diferența de unități între cele două linii ale elementului respectiv. Prin urmare avem :

$$\begin{pmatrix}12\\34\end{pmatrix}_4,\ \begin{pmatrix}12\\43\end{pmatrix}_4,\ \begin{pmatrix}13\\42\end{pmatrix}_2,\ \begin{pmatrix}13\\24\end{pmatrix}_2,\ \begin{pmatrix}14\\32\end{pmatrix}_0,\ \begin{pmatrix}14\\23\end{pmatrix}_0$$

$$\begin{pmatrix}21\\34\end{pmatrix}_4,\ \begin{pmatrix}21\\43\end{pmatrix}_4,\ \begin{pmatrix}23\\41\end{pmatrix}_0,\ \begin{pmatrix}23\\14\end{pmatrix}_0,\ \begin{pmatrix}24\\31\end{pmatrix}^2,\ \begin{pmatrix}24\\13\end{pmatrix}^2$$

$$\begin{pmatrix}31\\24\end{pmatrix}_2,\ \begin{pmatrix}31\\42\end{pmatrix}_2,\ \begin{pmatrix}32\\14\end{pmatrix}_0,\ \begin{pmatrix}32\\41\end{pmatrix}_0,\ \begin{pmatrix}34\\12\end{pmatrix}^4,\ \begin{pmatrix}34\\21\end{pmatrix}^4$$

$$\begin{pmatrix}41\\23\end{pmatrix}_0,\ \begin{pmatrix}41\\32\end{pmatrix}_0,\ \begin{pmatrix}42\\31\end{pmatrix}^2,\ \begin{pmatrix}42\\13\end{pmatrix}^2,\ \begin{pmatrix}43\\12\end{pmatrix}^4,\ \begin{pmatrix}43\\21\end{pmatrix}^4$$

Pentru cele opt diferențe posibile (1, 2, 3, 4 sus sau jos) între șirurile Σ_1 și Σ_2, vom construi clasele S_1, S_2, S_3, S_4, S^1, S^2, S^3, S^4 : clasa S_i, respectiv S^i, este mulțimea elementelor care pot fi juxtapuse cu ultimul element din șir în cazul cînd $\Sigma_2 - \Sigma_1 = i$, respectiv cînd $\Sigma_1 - \Sigma_2 = i$, fără a avea coincidențe pe verticală.

Clasa elementelor care pot fi luate ca elemente inițiale (eventual pe verticala de la sfîrșitul înscrierii unui număr de unități numai pe una din liniile ritmice, atunci cînd acest decalaj există) o notăm cu S_0, și avem :

$$S_0 = \left\{ \begin{pmatrix}12\\43\end{pmatrix}_4,\ \begin{pmatrix}13\\24\end{pmatrix}_2,\ \begin{pmatrix}21\\43\end{pmatrix}_4,\ \begin{pmatrix}24\\31\end{pmatrix}^2,\ \begin{pmatrix}24\\13\end{pmatrix}^2,\ \begin{pmatrix}31\\24\end{pmatrix}_2,\ \begin{pmatrix}43\\12\end{pmatrix}^4,\ \begin{pmatrix}43\\21\end{pmatrix}^4 \right\}.$$

Se observă că mulțimea elementelor inițiale S_0 este :

$$\left(\bigcup_{i=1}^{4} S_0 \cap S_i \right) \cup \left(\bigcup_{i=1}^{4} S_0 \cap S^i \right)$$

În aceste condiții se pot înscrie numai elemente din clasele S^i , S_i cu i par (clasa S_0 și clasele S^i și S_i au numai elemente cu diferențe pare între cele două linii).

În cazul că decalajul are un număr $d \leqslant 4$ unități, se poate începe construcția șirurilor Σ_1 și Σ_2 cu un element din clasa S_d (S^d), putîndu-se merge pe clase pare (impare) după cum d este par (impar).

Să construim clasa S_1.

Vom găsi elementele lui S_1 eliminînd din cele 24 posibile pe cele care dau coincidențe sau fac $\Sigma_2 - \Sigma_1 > 4$ și care au una din formele :

Scanned with OKEN Scanner

$$\begin{pmatrix}1 & x_{i_2}\\ y_{i_1} & y_{i_2}\end{pmatrix},\begin{pmatrix}4 & x_{i_2}\\ 3 & y_{i_2}\end{pmatrix},\begin{pmatrix}3 & x_{i_2}\\ 2 & y_{i_2}\end{pmatrix},\begin{pmatrix}2 & x_{i_2}\\ 1 & y_{i_2}\end{pmatrix},\begin{pmatrix}x_{i_1} & x_{i_2}\\ 4 & 1\end{pmatrix},\begin{pmatrix}4 & 3\\ y_{i_1} & y_{i_2}\end{pmatrix},\begin{pmatrix}2 & 1\\ y_{i_1} & y_{i_2}\end{pmatrix}$$

Acestea (elemente interzise în continuarea construirii şirurilor pentru care $\Sigma_2-\Sigma_1=1$) sînt în număr de $6+2+2+2+2+2+2=18$. Deci S_1 are $24-18=6$. Se constată că

$$S_1=\left\{\binom{24}{31}^1,\binom{32}{14}_1,\binom{34}{12}^3,\binom{31}{42}_3,\binom{42}{13}^1,\binom{41}{23}_1\right\},$$

unde indicii de sus (de jos) arată clasa S_i (S^i) în care se ajunge prin adăugarea elementului respectiv la şirurile Σ_1 şi Σ_2. Independent de elementul care a fost ultima dată folosit la Σ_1 şi Σ_2, se poate continua construirea şirurilor cu orice element din S_1.

Analog construim clasa S_2 care este :

$$S_2=\left\{\binom{14}{23}_2,\binom{13}{42}_4,\binom{34}{21}^2,\binom{31}{42}_4,\binom{32}{41}_2,\binom{43}{12}^2\right\}.$$

Spre deosebire de S_1, aici nu se poate întotdeauna continua cu orice element din S_2. Intervine dependenţa de ultimul element — de forma (1) — care a fost folosit la generarea şirurilor Σ_1 şi Σ_2. Astfel, dacă ultimul element folosit este de forma

$$(2)\quad \begin{pmatrix}x_{i_1} & x_{i_2}\\ y_{i_1} & 1\end{pmatrix}$$

şi $\Sigma_2-\Sigma_1=2$, atunci trebuie să continuăm cu un element din S_2, dar nu cu acela care are forma

$$\begin{pmatrix}1 & x_{i_2}\\ y_{i_1} & y_{i_2}\end{pmatrix}$$

Se observă că în S_2 sînt două elemente de acest fel. Vom pune în evidenţă că $\binom{14}{23}$ şi $\binom{13}{42}$, elemente ale lui S_2, nu pot fi folosite la generarea şirurilor dacă anterior a fost utilizat un element de forma (2), punînd în faţa elementului, jos, un 1 barat. Deci clasa S_2, ţinînd seama de restricţii, este :

$$S_2=\left\{-_1\binom{14}{23}_2,-_1\binom{13}{42}_4,\binom{34}{21}^2,\binom{31}{42}_4,\binom{32}{41}_2,\binom{43}{12}^2\right\}.$$

În mod analog se găsește :

$$S_3 = \left\{ -_2\binom{14}{32}_3, -_1\binom{23}{14}_3, -_1\binom{24}{13}_1, -_1\binom{23}{41}_3, \binom{43}{21}^1, \binom{41}{32}_3 \right\},$$

$$S_4 = \left\{ -_3\binom{14}{23}_4, -_1\binom{14}{32}_4, -_2\binom{24}{31}_2, -_2\binom{24}{13}_2, -_2\binom{23}{41}_4, -_1\binom{32}{41}_4 \right\}$$

Clasele S^1, S^2, S^3, S^4 se construiesc prin simetrie. Avem :

$$S^1 = \left\{ \binom{31}{24}_1, \binom{14}{32}^1, \binom{12}{34}_3, \binom{42}{31}^3, \binom{13}{42}_1, \binom{23}{41}^1 \right\},$$

$$S^2 = \left\{ \overline{^1}\binom{23}{14}^2, \overline{^1}\binom{42}{13}^4, \binom{21}{34}_2, \binom{42}{31}^4, \binom{41}{32}^2, \binom{12}{43}_2 \right\}$$

$$S^3 = \left\{ \overline{^2}\binom{32}{14}^3, \overline{^1}\binom{14}{23}^3, \overline{^1}\binom{13}{24}^1, \overline{^1}\binom{41}{23}^3, \binom{21}{43}_1, \binom{32}{41}^3 \right\},$$

$$S^4 = \left\{ \overline{^3}\binom{23}{14}^4, \overline{^3}\binom{32}{14}^4, \overline{^2}\binom{31}{24}^2, \overline{^2}\binom{13}{24}^2, \overline{^2}\binom{41}{23}^4, \overline{^1}\binom{41}{32}^4 \right\},$$

Din construirea claselor S_i și S^i $(i = 1, 2, 3, 4)$ rezultă următoarea teoremă :

TEOREMA. Din clasa S_i se poate trece în clasa S_j, unde

$$j = i \quad sau$$
$$j = i \pm 2 \quad sau$$
$$k = i \pm 4$$

și unde am notat $S^k = S_k$

Conform teoremei, pentru indicii 1, 2, 3, 4, —1, —2, —3, —4 avem următoarele aplicații :

$1 \to \pm 1, \pm 3$
$2 \to \pm 2, \pm 4$
$3 \to \pm 1, \pm 3$
$4 \to \ 2, \ \ 4$

$-1 \to \pm 1, \pm 3$
$-2 \to \pm 2, \pm 4$
$-3 \to \pm 1, -3$
$-4 \to -2, -4$

ca atare

$S_1 \to 2S^1, 2S_1, S^3, S_3$
$S_2 \to 2S_2, 2S^2, 2S_4$
$S_3 \to S_1, S^1, 4S_3$
$S_4 \to 2S_2, 4S_4$

$S^1 \to 2S_1, 2S^1, S_3, S^3$
$S^2 \to 2S^2, 2S_2, 2S^4$
$S^3 \to S^1, S_1, 4S^3$
$S^4 \to 2S^2, 4S^4$

Din tabelul de mai sus, compozitorul poate alege în fiecare moment mai multe soluţii de continuare a contrapunctului, încît realizarea structurii propuse nu devine cîtuşi de puţin un act pur mecanic. Dimpotrivă, asemenea rezolvărilor adoptate în practica muncii de creaţie, compozitorul are de ales între mai multe variante pe cea mai adecvată scopului urmărit. Iar cum posibilităţile tabelului sînt mari, adică oferă un număr de variante suficient de mare, se poate depăşi stadiul dificultăţilor pur tehnice şi evita astfel sclavia faţă de o muncă migăloasă de cercetare exclusiv empirică.

Exemple

1. *Cazul cînd şirurile pornesc simultan (fără decalaj).*

Luăm un element din S_0. Fie $\binom{12}{43}_4 \in S_0$. Ne-am situat în clasa S_4 şi vom lua un element din clasa S_4 (se ţine seama de restricţiile puse în evidenţă la construirea claselor). Se obţine, de exemplu succesiunea:

$$\binom{12}{43}_4, \binom{24}{31}_2, \binom{34}{21}^2, \binom{12}{43}_2, \binom{13}{42}_4, \binom{32}{41}_4, \binom{24}{13}_2 \text{ etc.},$$

care transcrisă în notaţie muzicală dă:

2. *Cazul cînd decalajul este* $d \leqslant 4$

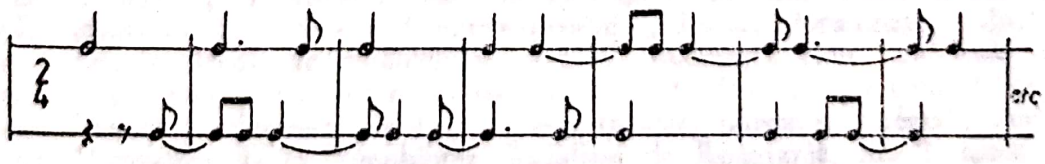
a) *d impar,*

b) *d par.*

a) $d = 3$. Vom porni cu un element din clasa S_3 $(\Sigma_2 - \Sigma_1 = 3)$. O succesiune posibil de obţinut este:

$$\binom{43}{21}^1, \binom{14}{32}^1, \binom{23}{41}^1, \binom{13}{42}_1, \binom{42}{13}^1 \text{ etc.},$$

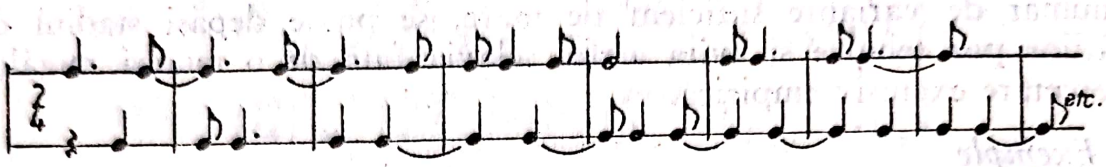
a cărei transcriere muzicală este:



b) $d = 2$ $(\Sigma_2 - \Sigma_1 = 2)$. În acest caz se porneşte cu un element din S_2. Avem spre exemplu :

$$\binom{34}{21}^2, \binom{41}{32}^2, \binom{12}{43}_2, \binom{14}{23}_2, \binom{13}{42}_4, \binom{14}{23}_4 \text{ etc.,}$$

care se transcrie muzical astfel :



3. *Cazul cînd decalajul între şiruri este, la pornire, mai mare de 4 unităţi*

În acest caz se pun unităţi pe una din linii pînă cînd decalajul devine $d \leqslant 4$ şi atunci avem cazul nr. 2, sau se neglijează decalajul şi avem cazul nr. 1.

ETEROFONIA [1]

În cele ce urmează ne propunem să înfăţişăm succint fenomenul sonor numit eterofonie, „descoperit" de muzica de astăzi, dar existent şi în culturile arhaice, europene sau extraeuropene. Fără a pretinde, din punctul de vedere urmărit, o „influenţă" a culturilor tradiţionale asupra celei moderne, corespondenţa fenomenelor studiate în toate aceste culturi şi asemănarea dintre structurile lor fundamentale reprezintă un fapt indiscutabil, cu o semnificaţie ce depăşeşte graniţele cercetării muzicale.

În tradiţia muzicii culte europene se folosesc — precum se ştie — în special trei noţiuni ce definesc tipurile distincte cele mai generale de fenomene sonore : monodia, omofonia şi polifonia. Oricăreia dintre aceste categorii nu i se poate însă asimila „noul" fenomen, generalizat aproape în muzica ultimilor ani : *eterofonia* este ireductibilă la monodie, omofonie sau polifonie.

De eterofonie, tradiţia cultă europeană s-a servit cu totul sporadic, şi aproape întotdeauna în asociere cu polifonia. Se poate cita, în acest sens, emisia concomitentă a unei teme şi a variaţiunii ei ornamentale sau, într-un scop de îmbogăţire acustică, suprapunerile de timbruri cu trasee diferite, al căror număr depăşeşte, în aspectele mai caracteristice, numărul vocilor reale. Mai sistematică şi mai frecventă ne apare folosirea eterofoniei de către unii dintre compozitorii primei jumătăţi a secolului nostru, pentru care zonele străvechi ale folclorului sau muzica extraeuropeană au însemnat sugestii pentru o organizare inedită a limbajului lor muzical. Am menţiona, pe lîngă Stravinski, Bartók sau Messiaen, pe George Enescu, în opera căruia eterofonia, deşi disimulată într-o scrii-

---

[1] Acest text a fost prezentat la Congresul „Întîlniri ale tradiţiilor muzicale — surse ale viitorului", în cadrul Bienalei de la Zagreb din anul 1969, la Sesiunea de comunicări ştiinţifice din 1969 a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti ; a fost tipărit în *Studii de muzicologie*, vol. V, Bucureşti, Edit. muzicală a Uniunii compozitorilor, 1969, p. 65—77 şi s-a reeditat în limba franceză cu titlul *L'Hétérophonie*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, „Série théâtre, musique, cinéma", Bucarest, Éditions de l'Academie de la République Socialiste de Roumanie, nr. 2, tome IX, 1972, p. 117—123.

tură mai mult sau mai puțin tradițională, se instaurează pe alocuri ca mod specific de organizare, cu consecințe în planul formei de ansamblu.

Se poate vedea, astfel, că una din sursele afirmării treptate a eterofoniei se află în cercetarea culturilor arhaice. Acest fapt este, totodată, indisolubil legat de marea dezvoltare a ritmului în prima jumătate a secolului nostru, în special la compozitorii sensibili la sistemele ritmice străine de cel occidental și existente tocmai în celelalte culturi muzicale. Se întîlnesc exemple în care însuși sistemul ritmic, total diferit de carura tradițională, a condus la soluții eterofone de superpoziție a vocilor (Messiaen, Enescu etc.). În orice caz sistemul ritmic în care se manifestă cu precădere eterofonia este nu cel clasic occidental, ci acela numit de etnomuzicologi „parlando-rubato".

Investirea eterofoniei cu un principiu autonom de generare, alături și independent de omofonie și polifonie, revine ultimei faze a serialismului. În acest mare „creuzet" al organizării multiseriale s-a încercat retopirea și remodelarea organică a unora dintre cele mai semnificative aspecte ale evoluției muzicii din prima jumătate a secolului nostru, inclusiv eterofonia. Este normal deci ca pentru Boulez, teoreticianul „noului" fenomen din perspectivă serială, eterofonia să aibă un rol la fel de important în formularea structurilor ca și monodia, omofonia sau polifonia, însemnînd o indispensabilă „etapă intermediară între omofonie și polifonie" [2]. Boulez, după cum singur se caracterizează, lărgește noțiunea de eterofonie de la planul monodic la cel polifonic : „o repartiție *structurală* (s.n.) de înălțimi identice, diferențiate prin coordonate temporale divergente, manifestată în intensități și timbruri distincte" [3]. Astfel pentru gîndirea multiserială, *eterofonia devine o structură*, a cărei identitate este perfect distinctă față de celelalte tipuri structurale fundamentale.

Definiția *generală* însă pe care Boulez o dă eterofoniei diferă oarecum de cea precedentă :

„Definesc, în genere, eterofonia — spune Boulez — drept superpoziția la o structură primară a aceleiași structuri schimbate ca *aspect ; ea* nu poate fi confundată cu polifonia, care face o structură responsabilă de o nouă structură. În eterofonie coincid mai multe aspecte ale unei formulări fundamentale (exemplele se află mai ales în muzica Extremului Orient, în care se întîmplă că o melodie instrumentală foarte ornamentată este eterofonă unei linii vocale model, de o mult mai mare sobrietate) ; ea se ordonează în densitate după diverse așezări, asemănător oarecum suprapunerii mai multor plăci de sticlă pe care s-ar afla desenată aceeași schemă variată. Dimensiunea de bază mergînd de la ori-

[2] Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Genève, Editions Gonthier, 1964, p. 140.

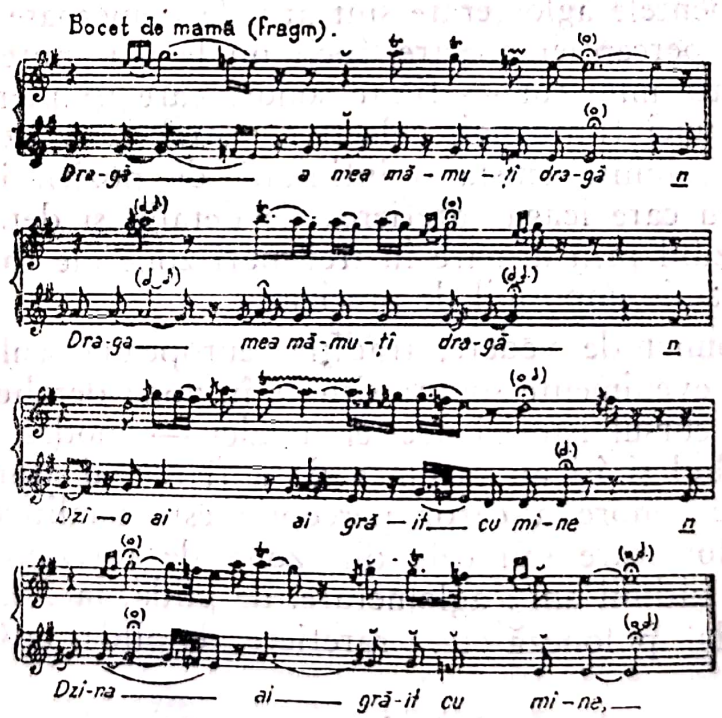
[3] Ibidem, p. 140.

zontal la vertical (succesiuni de figuri de o dimensiune, repartiție de structuri complexe), acest mod de combinație deduce o colectivitate de structuri plecînd de la un model individual" [4].

Între cele două accepțiuni date de Boulez eterofoniei, una generală, alta particularizată cadrului gîndirii seriale, există o diferență, în ceea ce privește sfera de aplicativitate a conceptului cercetat. Astfel, pentru a putea structura și deci controla eterofonia în universul multiserial, Boulez restrînge, sub aspectul înălțimilor, fenomenul general al eterofoniei la o „repartiție structurală de *înălțimi identice* (s.n.)..."

Prin aceasta, ornamentele eterofoniei, privită în genere și întîlnită chiar de Boulez în muzica Extremului Orient, ornamente care introduc prin definiție *înălțimi noi* în raport cu modelul, sînt excluse dintr-o eterofonie serială, în care înălțimile trecute sau nu printr-un „filtru *passe-bande*" nu sînt altele decît cele din model. Datorită tocmai acestei îngustări a cîmpului de acțiune, eterofonia poate deveni din „ornamentală" „structurală", noțiune care, în cazul lui Boulez, are un sens limitat la posibilitățile universului multiserial.

Din punctul nostru de vedere, în însăși accepțiunea generală a eterofoniei, atît de sugestiv formulată de Boulez, lipsesc totuși unele realități fundamentale, în primul rînd modul în care terofonia se integrează în contextul din care face parte. Să plecăm, pentru evidențierea acestor realități, de la un exemplu concret — un *Bocet la mamă* (cîntec de înmormîntare pentru mamă) din regiunea Suceava (fragment) [5]:



[4] Ibidem, p. 135—136.

[5] Alexandru, Tiberiu. *Instrumentele muzicale ale poporului român.* București, ESPLA, 1956, p. 184.

Se vede imediat din acest exemplu că eterofonia apare sub forma ei ornamentală, determinată de impulsul improvizatoric de moment al interpreților, în situațiile în care cele două timbruri (voce, fluier) nu mai merg în unison (octavă). Eterofonia este deci un fel de *tulburare* improvizatorică a cursivității unimelodice, plasată între etape de unison (octavă). Astfel, fenomenul cel mai general al eterofoniei, rezultat din observația unui arhetip autentic, este *pendularea* unui ansamblu de timbruri *între două stări distincte*, și anume : a) *starea contopirii* timbrurilor într-o desfășurare monomelodică sau univocală (unison sau octavă) și b) *starea ramificării* timbrurilor într-o desfășurare plurimelodică sau multivocală tipică — eterofonia propriu-zisă —, caracterizată prin distribuția simultană, la diferite voci suprapuse, a unui aceluiași material muzical, prezentat în diverse variante pentru fiecare voce în parte și depinzînd de dispoziția improvizatorică a executanților. Vom reveni mai jos asupra implicațiilor acestei definiții.

Să privim acum fenomenul eterofoniei și din alt punct de vedere, și anume, din acela al posibilităților conștiinței noastre auditive de a percepe evenimentele sonore. Trei situații se oferă *dacă le reducem la cazuri limită* : 1. evenimente sonore rarefiate, 2. evenimente sonore detaliate și 3. evenimente sonore aglomerate. Prin rarefiere înțelegem situația în care evenimentele sînt atît de distanțate în timp unele de altele, încît nu le mai putem încorpora în aceeași cursivitate. Evenimentele detaliate sînt sesizabile atît în sine, cît și în relație cu cele precedente sau următoare. În sfîrșit, evenimentele aglomerate sînt atît de numeroase pe unitatea minimă de timp a percepției noastre, încît nu le mai putem auzi distinct, ci global, integrate unui tot — ființe sonore care își pierd individualitatea și se pliază unei ființe noi, colective, astfel generate. Evident, între aceste trei cazuri limită există o infinitate de poziții intermediare, un „spațiu" continuu care leagă rarefierea de detaliu și detaliul de aglomerare, spațiu divizibil prin urmare în trei mari zone ale căror „puncte" de joncțiune sînt practic imposibil de precizat.

Din acest punct de vedere, tradiția europeană cultă a dezvoltat aproape exclusiv evenimente sonore situate în zona detaliului. Toate sistemele apărute în cursul istoriei acestei muzici — modal, tonal, serial — controlează detaliul și își au rațiunea de a fi numai atunci cînd declanșează evenimente sonore a căror percepție este analitică. Evenimentele din zona de aglomerare sau cele din zona de rarefiere au început să apară de abia în ultimii ani : aglomerare, de pildă, la Xenakis, Stockhausen, Ligeti, „școala" poloneză etc. ; rarefiere, de pildă, la Cage și „școala" americană etc.

Dintre acestea, aglomerarea ni se pare strîns legată de eterofonie. Desigur, se pot imagina eterofonii rarefiate sau eterofonii detaliate. Dar domeniul cel mai natural de manifestare a eterofoniei este zona aglo-

Scanned with OKEN Scanner

merării. (Să ne amintim în acest sens asemănarea pe care o face Boulez între eterofonie și imaginea plastică obținută prin suprapunerea mai multor plăci de sticlă, desenată fiecare cu o variantă a unei aceleiași scheme.) Mai mult, omofonia și mai ales polifonia, plasate în aglomerare, tind către eterofonie, pentru că în această zonă, asemenea celor mai caracteristice tipuri de eterofonie, conștiința auditivă percepe nonanalitic. Astfel, *la limită*, orice fenomen sonor din zona aglomerării devine pentru noi eterofonie, chiar dacă este „construit" altfel. Prin urmare, inversînd termenii, orice aglomerare este mai mult sau mai puțin o eterofonie, adică o *textură*, dacă prin acest termen înțelegem o structură de un tip special, în care individualul este „înecat" în colectiv.

Din fenomen sonor aproape neglijat și în orice caz *subsumat polifoniei* în tradiția cultă europeană, eterofonia s-a impus treptat în opera compozitorilor cercetători ai altor culturi muzicale, a devenit apoi, în gîndirea serială, *o structură* de sine stătătoare și egală în drepturi față de celelalte structuri fundamentale — structură controlată în amănunt, pentru că serialismul este cea mai cuprinzătoare tehnică a detaliului — și s-a generalizat, în sfîrșit, pe toată zona aglomerării, încorporînd profilul celorlalte fenomene fundamentale și confundîndu-se cu noțiunea de *textură*.

În stadiul de textură, eterofonia se apropie mai mult de unele arhetipuri întîlnite în culturi muzicale tradiționale. (Menționăm astfel extraordinarul cîntec ritual *Formosans Takasago*, înregistrat de Constantin Brăiloiu[6].) Se depășește aici obligativitatea „repartiției unor înălțimi identice", care restrîngea — am arătat — în serialism conceptul general de eterofonie. În cadrul texturii, detaliul nemaifiind perceptibil, se poate opera cu suprafețe de înălțimi cu contur difuz, sau cu obiecte sonore complexe nonanalizabile, și nu neapărat numai cu înălțimi distincte. De aici posibilitatea introducerii improvizației în execuție și, astfel, regăsirea unei caracteristici esențiale a eterofoniei arhetipale.

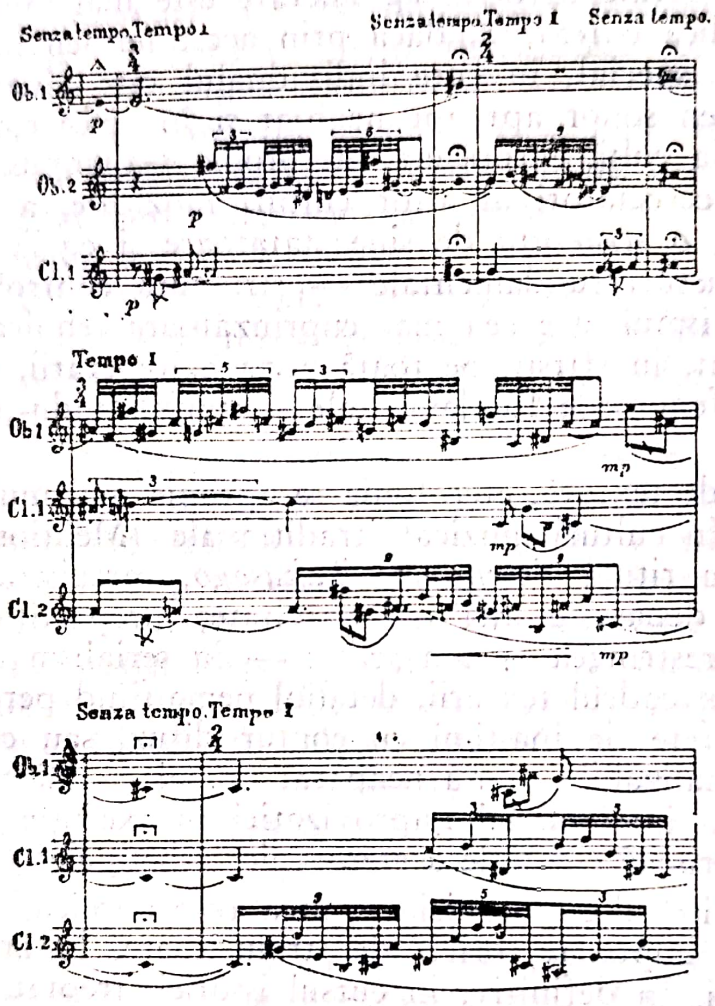
Acest „destin" al eterofoniei ar putea avea implicații mult mai adînci decît simpla ei impunere, oricît de strălucitoare, în arena fenomenelor sonore de astăzi. În definitiv, în cursul istoriei, treptat, omofonia a dus la constituirea unei multitudini de forme cunoscute sub numele de forme omofone (liedul, rondoul, sonata etc.), iar polifonia, la cele numite forme polifone (motetul, ricercarul, fuga etc.). Ni se pare, de aceea, firesc ca eterofonia să genereze cu timpul diferite forme adecvate acestui fenomen sonor, forme eterofone.

Printre multiplele posibilități ce se întrevăd în acest sens ne oprim la aceea sugerată de înțelegerea eterofoniei în accepțiunea ei cea mai ge-

---

[6] *Collection universelle de musique populaire.* Ville de Genève, Disque no. 21/1.

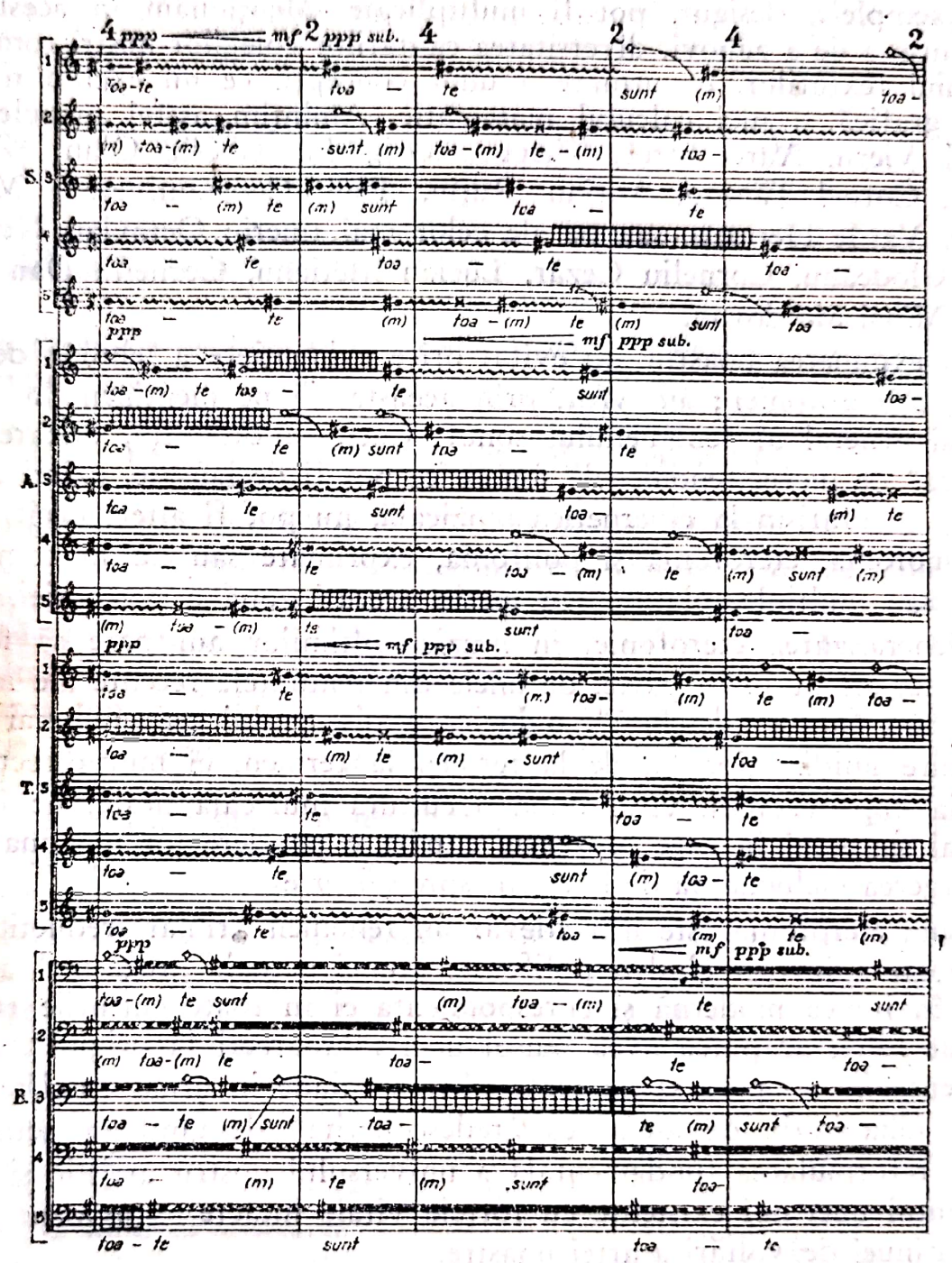
nerală : pendulare între starea monovocală şi cea plurivocală, adică alternanţa între unison şi plurimelodie. Menţionăm, fără a putea insista, că declanşarea unei asemenea forme „sinusoidale“ are curioase corespondenţe cu vibraţia aerului în tuburi (alternanţa nod-ventru) sau cu vibraţia coardelor etc., reproducînd deci, pe un cu totul alt plan, un fenomen acustic primordial.



Unisonul şi eterofonia se juxtapun în acest fragment din lucrarea noastră *Cantata a III-a, „Răscruce“* — scrisă în 1964.

Desigur, în loc de unison se poate imagina un acord, o pauză etc. Într-o lucrare recentă — *Lux aeterna* pentru cor a cappella, scrisă în 1966 — Ligeti îşi construieşte întreaga piesă prin pendulări între acorduri (sau unisoane) şi texturi.

Ni se pare că asemenea forme „sinusoidale“ depind de un raport general care ne-a frapat lucrînd la „*Aforisme*“, *pentru cor a cappella*



Unisonul (aici octava *sol diez — sol diez*[1]) și eterofonia propriu-zisă nu se mai juxtapun, ci se *suprapun* în acest fragment din lucrarea noastră *Aforisme*, bazat pe textul lui Heraclit : „Toate sunt Unu“.

pe texte de Heraclit din Efes [7]. Şi anume, raportul dintre Unu şi Multiplu, una din marile teme — precum se ştie — nu numai ale lui Heraclit, ci şi ale întregii gîndiri antice greceşti.

Exemplele, desigur, pot fi multiplicate. Menţionăm în acest sens, fără putinţă de a zăbovi, diversitatea căutărilor colegilor noştri români în domeniul texturilor, ca urmare a unor concepţii ce nu exclud nici sugestia grafică şi nici calculul matematic. Amintim astfel numele unor Anatol Vieru, Aurel Stroe, Theodor Grigoriu, Tiberiu Olah, Wilhelm Berger, Cornel Ţăranu, Adrian Raţiu, Dan Constantinescu, Myriam Marbé, Vasile Herman, sau pe ale celor mai tineri: Octavian Nemescu, Liviu Glodeanu, Corneliu Cezar, Lucian Meţianu, Corneliu Dan Georgescu, Mihai Moldovan.

În expunerea noastră am evitat orice evidenţiere a tehnicii de compunere a eterofoniei; am vrut, prin aceasta, să ne menţinem la nivelul cel mai general al fenomenului sonor. Căci, în definitiv, oricare ar fi „tehnica" de lucru, fenomenele sonore ce pot fi declanşate, uzînd de metode de la grafism la cibernetica muzicală, nu pot fi altele decît monodia, omofonia, eterofonia şi polifonia, exprimate sau nu în combinaţii simple sau multiple, plasate sau nu în aceeaşi zonă a percepţiei.

Generalizarea eterofoniei în muzica ultimilor ani pare să fie responsabilă, cel puţin în parte, de unele din tendinţele recente ale muzicii. Astfel sînt forma „deschisă", o logică a discursului care nu mai este o înlănţuire unidirecţională, de la termen la termen, ci multidirecţională, apariţia improvizaţiei, visul după o cultură muzicală orală, noul sentiment al timpului în care *prezentul* capătă o pondere tot mai mare faţă de scurgerea ineluctabilă de la *trecut* spre *viitor* etc.

Cum eterofonia este într-adevăr un fenomen primar ireductibil, din care poate a izvorît cîndva polifonia, atunci actuala „regăsire" a eterofoniei în lumea modernă şi corespondenţa ei în toate culturile tradiţionale ale lumii ar putea avea sensul unei „întoarceri la origini", absolut indispensabilă — pare să ne arate Mircea Eliade în urma descifrării miturilor umanităţii, de asemenea „redescoperite" de gîndirea actuală — pentru reformularea fundamentală a universului nostru artistic şi pentru „începutul unei noi existenţe cu forţele vitale intacte" [8], evident în sensul continuei dezvoltări a artei noastre.

---

[7] *„Aforisme" pentru cor a cappella* a fost compusă în 1969, la solicitarea Bienalei de la Zagreb şi executată în primă audiţie de Corul „Madrigal" în cadrul ediţiei din mai, 1969, a aceleiaşi Bienale.

[8] Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris, Gallimard, 1963, p. 110.

O TEORIE A SINTAXEI MUZICALE [1]

1. Ideea de sintaxă în muzică

În rîndurile de faţă se schiţează o teorie a sintaxei muzicale constituite independent de „vocabular" şi „morfologie". Altfel spus: o sintaxă cît mai cuprinzătoare, formulată în termeni neinfluenţaţi de diferitele sisteme de organizare (modal, tonal, serial etc.) sau de multiplele stiluri, epoci sau culturi.

O definiţie a sintaxei se sprijină pe elaborări existente în teoria sau practica muzicală sub forma cazurilor particulare. Un exemplu clasic: contrapunctul imitativ, ipostază a polifoniei, desăvîrşită de cultura europeană. Precum se ştie, relaţiile ce caracterizează imitaţia, apărute şi dezvoltate în sistemul modal medieval, au fost preluate succesiv de organizarea tonală şi de cea serială. Faptul a fost posibil tocmai pentru că imitaţia, ca arhetip sintactic, a putut fi imaginată şi abstract (chiar dacă nu pe deplin conştient), adică în afara suportului modal, tonal sau serial pe care urma să se materializeze. Bunăoară, aceeaşi „imitaţie inversată", desigur sub aspecte individuale distincte, există deopotrivă la Webern, Bach, Lassus etc.

Rezultă de aici că, în genere, fenomenele sintactice sînt *relaţii* între obiectele sonore, relaţii care oarecum ignorează (sau pot lua naştere aproape indiferent de) *natura* acelor obiecte. Scopul unei teorii a sintaxei este studiul sistematic al acestor relaţii: se obţine astfel o *sintaxă abstractă,* fundament al gîndirii formative în muzică. Trecerea la multiplele *sintaxe reale,* întîlnite în diferite culturi, epoci sau stiluri, se poate face apoi prin formularea unor restricţii depinzînd în principal de natura obiectelor intrate în relaţie. Sintaxele reale sînt astfel cazuri particulare ale sintaxei abstracte.

Pînă acum s-au studiat cîteva dintre sintaxele reale. Nu există încă o privire de ansamblu asupra sintaxei, şi cu atît mai puţin asupra sintaxei abstracte. Este tocmai ce îşi propune să elaboreze succint acest studiu,

---

[1] În *Muzica* nr. 3, Bucureşti, 1973, p. 10—16.

al cărui interes ne apare multiplu : de pildă, în muzicologie ar însemna o bază ştiinţifică pentru o teorie generală a clasificării sau a cercetărilor comparate ; în muzica nouă ar arunca o lumină în domeniul formei, haotic mai ales în muzicile improvizate, sau, uneori, în muzicile electro-acustice etc.

2. Sintaxa, forma şi obiectul sonor

O întrebare se impune : ce semnificaţie capătă ipoteza „corespondenţei dintre micro- şi macrostructură" — verificabilă în toate culturile muzicale — în urma stabilirii relativei independenţe a sintaxei faţă de obiectele sonore ? Ce se înţelege, în consecinţă, prin conceptul de *formă* în muzică ?

Răspunsul ar fi : forma este dezvoltarea organică a unei (sau unor) structuri sintactice în funcţie de posibilităţile şi în limitele naturii unor obiecte sonore şi, *totodată*, dezvoltarea organică a unor obiecte sonore în funcţie de posibilităţile şi în limitele unei (sau unor) structuri sintactice.

Nu trebuie să se confunde noţiunea de „formă" cu aceea de „schemă a formei". Schema unei forme (de pildă schema sonatei) este un tipar general care se poate încarna într-o mulţime de forme particulare distincte (de pildă sonatele unui autor sau toate sonatele scrise pînă azi). O *schemă a formei* însă, dată sau imaginată (inventată) a priori actului compoziţional propriu-zis, nu devine, în urma acestui act, *formă* (adică *unitate organică*) decît în condiţiile arătate : se cere condiţionarea reciprocă (printr-o acţiune eminamente creatoare) dintre structurile sintactice şi structurile obiectelor alese pentru materializarea schemei în formă.

O paranteză : schematismul formei nu precede întotdeauna actul compoziţional, dar după încheierea formei poate fi evidenţiată schema ei abstractă. Schemele pot fi astfel *descoperite* a posteriori elaborării formei. Raportul dintre schemă şi formă rămîne şi în acest caz acelaşi.

De aici o importantă concluzie : o schemă nu poate deveni formă plecînd de la *orice* sintaxe şi de la *orice* obiecte sonore. Ar fi, de pildă, absurd să se intenţioneze o formă sonată cu sintaxe exclusiv polifonice sau obiecte ale dodecafoniei seriale ; s-ar contrazice fundamentele sonatei care, pe de o parte, aparţin sintaxei omofone (mai exact „monodiei acompaniate", adică asocierii dintre monodie şi omofonie, una din combinările categoriilor sintactice expuse la punctul 5) şi, pe de altă parte, organizării tonale. O schemă a formei şi cu atît mai mult o formă este rezultatul unei *incidenţe* dintre o *anumită* sintaxă şi o *anumită* organizare a obiectului.

Formele sînt, prin urmare, dependente atît de sintaxe, cît şi de obiecte. De pildă, asocierea dintre sintaxa monodică şi sintaxa omofonă — „monodia acompaniată" — aplicată sistemului tonal a dus la formele omofone tonale : liedul, scherzoul, sonata etc.

Dimpotrivă, sintaxele sînt relativ independente de obiecte şi forme : pot fi aplicate aproape oricăror obiecte, rezultatele fiind mereu alte forme. De pildă, sintaxa polifonă aplicată sistemului modal medieval a dus la formele polifone modale : motetul, ricercarul etc., iar aceeaşi sintaxă aplicată sistemului tonal, la formele polifone tonale : invenţiunea, fuga etc.

În sfîrşit, obiectele se pot organiza total independent de sintaxe şi forme : de pildă, după terminologia lui Xenakis, în structuri „în afară de timp" (modalismul, tonalismul) sau structuri „în timp" (serialismul).

Capital este însă faptul că, în discursul sonor, obiectele — organizate oricum sau alese la întîmplare — nu pot fi articulate (conştient sau improvizat) decît într-una din categoriile sintactice definite la punctul 3 sau într-o combinare mai mult sau mai puţin complexă a lor (punctul 5). Aceasta pentru că, aşa cum se va arăta la punctul 3, relaţiile abstracte ale sintaxelor se reduc la un număr limitat de arhetipuri, deşi încarnarea lor în obiecte este practic infinită.

Astfel, organizările obiectului şi formele pot fi nesfîrşite, dar categoriile sintactice, plasate între obiecte şi forme, sînt limitate. Acest fapt constituie fundamentala justificare fenomenologică pentru elaborarea unei teorii abstracte a sintaxei.

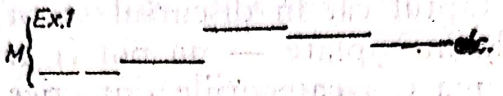
Caracterul independent al sintaxelor faţă de obiecte mai prezintă un aspect, ce depăşeşte cadrul muzicii. Într-adevăr, a studia relaţiile existente în sintaxa muzicală, şi anume fără precizarea naturii obiectelor ce produc aceste relaţii, înseamnă a pune în evidenţă structuri posibile nu numai obiectelor sonore, ci oricăror obiecte, dar cu o condiţie : să fie obiecte *temporale*. O teorie abstractă a sintaxei în muzică poate folosi astfel studiului relaţiilor dintre orice fel de evenimente. Aspecte ale acestei sintaxe se vor afla în toate artele duratei (bunăoară baletul sau în genere dansul se poate reduce la categorii de mişcări pe deplin corespunzătoare categoriilor sintactice din muzică — monodia, omofonia, eterofonia, polifonia — sau combinării lor) ; mai mult, vor lega aceste arte de fenomenele temporale din natură.

3. Categoriile sintactice

În tradiţiile culte şi populare, europene şi extraeuropene, s-au cristalizat pînă azi patru categorii sintactice distincte şi ireductibile una la oricare alta : monodia, omofonia, polifonia şi eterofonia. Desigur, nu

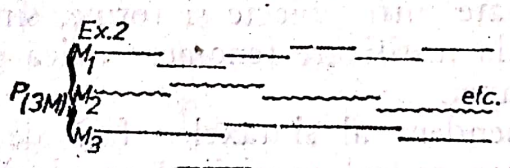
există un acord unanim asupra conținutului acestor noțiuni, iar divergențele sînt încă mai pronunțate sub aspect estetic. De aceea, rămînînd în cadrul propriu-zis fenomenologic și evitînd orice criteriu estetic, vom defini categoriile sintactice pe cît posibil mai cuprinzător.

Monodia este o distribuție orizontală (juxtapunere) de obiecte sonore. Prin „orizontal" și prin „vertical" (termen care se va adăuga ulterior primului) se înțelege o referire la axele : *timpului* (orizontală) și *frecvenței* (verticală). Prin obiecte sonore se desemnează fenomenele acustice elementare cu care se operează în muzică : pot fi sunete propriu-zis muzicale, dar și, de pildă, conglomerate de frecvențe care să aibă o asemenea unitate încît conștiința auditivă să o poată recunoaște ca atare ; se includ aici și obiectele sonore din muzicile electroacustice etc.



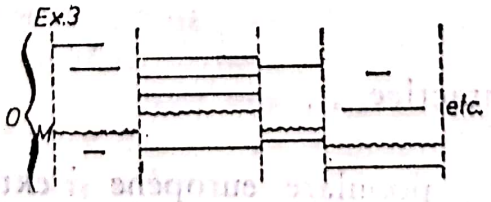
M = monodia : șir de obiecte sonore

Polifonia este o distribuție verticală (suprapunere) de monodii *distincte*, care evoluează simultan și într-o relativă independență.



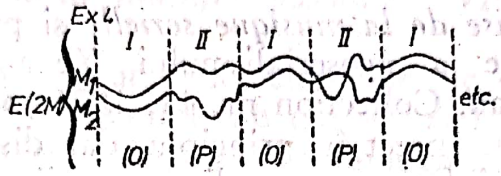
P = polifonia, în schemă o polifonie de 3 melodii distincte M_1, M_2, M_3 : P(3M)

Mai imprecisă este noțiunea de omofonie, mai ales că a fost considerată un caz particular de polifonie : schimbarea simultană a silabelor la toți participanții unei polifonii vocale. Dimpotrivă, vom defini omofonia, așa cum am procedat și pentru polifonie, adică prin referire la monodie. Omofonia este dilatarea monodiei, adică o distribuție verticală (suprapunere) de obiecte *peste și în limitele* fiecărui obiect al monodiei.



O = omofonia, unde M = monodia de referință

Cea mai imprecisă şi, teoretic, mai recentă este eterofonia (pentru lămuriri suplimentare trimitem la studiile noastre : *Eterofonia*, în *Studii de muzicologie* vol. V, Bucureşti, Editura muzicală, 1969, p. 65—67 *, şi *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene sonore şi eterofonia*, în *Studii de muzicologie* vol. VIII, Bucureşti, Editura muzicală, 1972, p. 133—140), deşi există în practica celor mai vechi culturi ; o vom defini tot prin referire la monodie. Eterofonia este o distribuţie verticală (suprapunere) de monodii *asemănătoare*, care evoluează simultan şi oscilează permanent între două stări : una de totală dependenţă (obiectele suprapuse sînt identice : caz particular de omofonie), şi alta — eterofonia propriu-zisă — de totală independenţă (obiectele suprapuse sînt diferite : caz particular de polifonie). Eterofonia se înfăţişează astfel drept o categorie intermediară între omofonie şi polifonie, deşi este ireductibilă la acestea.



E = eterofonia, în schemă o eterofonie de 2 melodii asemănătoare M_1, M_2 : E(2M) ; alternează 2 situatii limită : I — paralelismul (caz particular de omofonie) şi II — eterofonie propriu-zisă (caz particular de polifonie).

Definiţiile date mai sus monodiei, omofoniei, polifoniei şi eterofoniei presupun posibilitatea conştiinţei auditive de a identifica cele patru categorii tocmai în sensul în care au fost definite, adică de a percepe atît *obiectele* ce le alcătuiesc, cît şi *modul* de distribuţie a obiectelor, mod diferit — cum s-a arătat — pentru fiecare categorie în parte.

Zona auditivă în care se înscriu configuraţiile sonore astfel percepute (prin urmare ale căror „detalii" sînt mai mult sau mai puţin sesizabile şi în orice caz se recunoaşte apartenenţa unui fenomen sonor dat la una sau alta din categoriile sintactice) o numim *zona detaliului*.

În această zonă se înfăţişează cu precădere muzica tuturor culturilor umanităţii. Să luăm de pildă tradiţia cultă europeană. Tehnicile de compoziţie din cadrul acestei culturi au evoluat pînă recent în sensul justificării raţionale sau integrării într-un sistem a tuturor elementelor unei configuraţii sonore. Ultimul sistem istoriceşte constituit — serialismul — a fost şi cea mai riguroasă tehnică a detaliului : orice configuraţie sonoră trebuie să izvorască dintr-o unică serie de bază iniţial constituită.

---

* Şi în volumul de faţă, la pag. 271.

Serialismul (de altfel ca și modalismul sau tonalismul) este — cum am arătat — un sistem de organizare a obiectului ; el poate fi, și a și fost, exprimat pe planul sintaxei în oricare din categoriile sintactice (monodie, omofonie, eterofonie, polifonie) sau într-o combinare a lor. Serialismul noilor clasici vienezi a preferat însă polifonia, fără să excludă monodia, omofonia sau eterofonia. Desigur, există aspecte noi în polifonia, de pildă, a lui Webern ; Boulez remarcă (în *Penser la musique aujourd'hui*, Mainz, Editions Gonthier, p. 155—156) apariția unei distribuții pe „diagonală", în afara distribuțiilor obișnuite pe orizontală sau verticală. Totuși, noii clasici vienezi, inclusiv Webern, au recurs la sintaxa polifonă tradițională, și anume, polifonia lineară imitativă. Dacă între această sintaxă și noua organizare a obiectului nu se poate vorbi chiar de o contradicție, mai ales în opera lui Webern, contradicția apare însă la continuatorii lui Webern, neoserialiștii de după al doilea război mondial.

Xenakis a sesizat cel dintîi contradicția din muzica serială într-un articol intitulat *La crise de la musique serielle* și publicat încă din 1955 într-o epocă de glorie a neoserialismului Xenakis, Iannis. *Musique, Architecture*. Casterman, Collection nr. 11, 1971, p. 120). Nu vom relua aici textul lui Xenakis, corect în principiu, dar discutabil azi în formulare. De aceea vom înfățișa contradicția lumii seriale plecînd de la perspectivele noi date de teoria de față a sintaxei.

Se impune mai întîi o precizare. Neoserialiștii au redus decalajul existent la Schönberg, Berg și Webern între vechi și nou, noul reprezentat de organizarea serială a obiectului, și vechiul, de sintaxa polifonă tradițională de tip *liniar* și *imitativ*. Astfel, tendința neoserialiștilor către o „invenție continuă", concretizată prin eliminarea oricărei reluări atît în microstructură (imitația este și ea o *reluare* la o altă voce a unei aceleiași structuri), cît și în macrostructură (reprize etc.), i-a condus în cele mai bune opere la crearea unei sintaxe polifone libere, nonimitative, corespunzătoare organizării obiectului. Polifonia neoserialiștilor s-a eliberat astfel de vechiul ei aspect imitativ, dar a continuat să-și păstreze, cu toată înnoirea, aspectul linear. Ori tocmai linearitatea polifoniei și organizarea serială au început acum să intre în contradicție, o contradicție care ține exclusiv de posibilitățile de percepere ale conștiinței noastre auditive.

Într-adevăr, liniile polifoniei multiseriale se înfățișează în unele cazuri extreme sub forma unor „figurații" deosebit de melismatice, cu încrucișări și salturi permanente, care împiedică perceperea clară a *liniilor* suprapuse. Or, într-un asemenea fenomen, ceea ce se aude, la limită, este mai mult o „suprafață", un „volum", și mai puțin un „desen". Detaliul, prin urmare, nu mai e sesizabil : un sunet poate fi mai mult sau mai puțin înlocuit cu oricare altul fără să se schimbe impresia de ansamblu, ceea ce face de prisos luciditatea serială. Contradicția apare astfel între

Scanned with OKEN Scanner

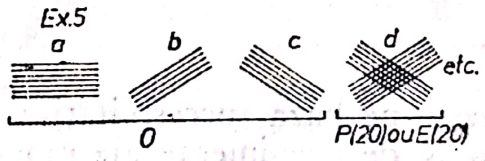
tehnica de detaliu a manevrării obiectului și sintaxa polifonă ce tinde către o percepere globală.

Xenakis a propus în 1955 un alt mod de organizare a obiectului, corespunzător fenomenului sintactic perceput global : calculul probabilităților, aplicat în economie unor fenomene zise de „masă" similare celor descrise mai sus în muzică. Apoi au apărut și alte procedee de organizare, care s-ar putea integra în conceptul general de modalism modern. Ceea ce ne interesează însă aici este evoluția recentă a muzicii europene culte de la fenomene sonore plasate în zona detaliului la fenomene sonore ce aparțin altei zone, *zona aglomerării.*

Fenomenele sintactice plasate în zona aglomerării au primit numele de texturi. Apărute în teoria și practica muzicii noi, texturile există, e drept destul de rar, și în practica unor culturi extraeuropene. (Un exemplu remarcabil este cîntecul ritual *Formosans Takasago* inclus de C. Brăiloiu în *Collection universelle de musique populaire,* Ville de Genève, Disque nr. 21/1.)

Definim textura drept un fenomen sonor ale cărui obiecte sînt atît de aglomerat distribuite orizontal sau (și) vertical, încît conștiința auditivă este incapabilă să le mai sesizeze individual, integrîndu-le unui tot — ființă nouă, colectivă, perceptibilă global.

Este evident că textura se obține prin plasarea în zona aglomerării a acelorași categorii sintactice — monodia, omofonia, eterofonia, polifonia — sau a combinării lor mai mult sau mai puțin complexe. Să luăm un exemplu din Xenakis, primul teoretician al texturii. În *Syrmos,* autorul însuși declară (Xenakis, Iannis. *Musiques formelles.* Paris, La revue musicale, 1963, p. 98) că a folosit texturile :



a = rețele paralele orizontale ; b = rețele paralele (*glissandi*) ascendente ; c = rețele paralele (*glissandi*) descendente ; d = rețele paralele încrucișate (ascendente și descendente) etc. Se vede imediat că a, b și c sînt omofonii, iar d, o polifonie sau o eterofonie de două omofonii.

Un alt fenomen sintactic este posibil prin plasarea categoriilor sintactice în *zona rarefierii :* obiectele sînt distribuite orizontal (juxtapuse) atît de rarefiat — de pildă despărțite prin pauze extrem de lungi —, încît conștiința auditivă nu le mai percepe într-o aceeași continuitate. Aceste fenomene însă nu s-au conturat suficient în practica și, cu atît mai puțin, în teoria muzicală.

Cele patru categorii sintactice sînt astfel fundamentale tuturor zonelor auditive sau de percepere : zona detaliului (în care categoriile au fost definite), zona aglomerării (în care categoriile devin texturi) și zona rarefierii (opusă aglomerării).

4. Sintaxa abstractă

Elementele de bază ale sintaxei abstracte se constituie prin redefinirea categoriilor sintactice în termenii logicii simbolice.

Sintaxa abstractă apelează la două noțiuni fundamentale : succesivitatea și simultaneitatea.

Succesivitatea a două evenimente — x, y — este prin definiție situația în care momentul final al lui x coincide momentului inițial al lui y, ceea ce se scrie :

$$\text{Suc. } (x,y) \underset{\text{Df}}{=} \{m_f(x) = m_i(y)\} \qquad (1)$$

unde m_i = momentul inițial și m_f = momentul final.

Există două tipuri de succesivități : prin repetare sau prin schimbare, după cum evenimentele ce se succed sînt, respectiv, identice sau diferite. Astfel :

$$\text{Suc. rep. } (x,y) \underset{\text{Df}}{=} \{x = y \wedge \text{Suc. } (x,y)\} \qquad (2)$$

$$\text{Suc. sch. } (x.y) \underset{\text{Df}}{=} \{x \neq y \wedge \text{Suc. } (x,y)\} \qquad (3)$$

unde $\wedge$ = și

Monodia se definește pe baza succesivității : pentru orice eveniment x [x aparține mulțimii X de evenimente ale monodiei M (X)] există un singur p [y aparține lui X și y succede lui x]. Prin urmare :

$$M(X) \underset{\text{Df}}{=} \forall x\ (x \in X)\ \exists !\ y\ [y \in X \wedge \text{Suc. } (x,y)] \qquad (4)$$

unde A = pentru orice, $\in$ = aparține, E ! = există un singur.

Simultaneitatea a două evenimente — x, y — este prin definiție situația în care momentul inițial al lui x precede momentul final al lui y, și momentul inițial al lui y precede momentul final al lui x. Deci :

$$\text{Sim. } (x,y) \underset{\text{Df}}{=} \{m_i(x) < m_f(y)\} \wedge \{m_i(y) < m_f(x)\} \qquad (5)$$

unde $<$ = precede.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru definirea omofoniei se restrînge mai întîi definiţia cea mai generală a simultaneităţii de la (5) — valabilă oricărui tip de simultaneitate : omofon, polifon sau eterofon — la o simultaneitate omofonă Sim. O (x, y), care este :

$$\text{Sim. } O(x,y) \underset{Df}{=} \{m_i(x) \leqslant m_i(y)\} \wedge \{m_j(y) \leqslant m_j(x)\} \qquad (6)$$

unde $\leqslant$ = precede sau coincide.

Omofonia O (Y) se defineşte pe baza monodiei M (X) şi simultaneităţii omofone. Sim. O (x, y) :

$$O(Y) \underset{Df}{=} A\,x\,(x \in X \wedge x \in Y)\,E\,y\,\{y \in Y \wedge \text{Sim. } O(x,y)\} \qquad (7)$$

unde E = există cel puţin un.

Nu vom defini în continuare toate categoriile sintactice, multiplele lor aspecte şi combinările lor posibile, ceea ce ar constitui obiectivul unui *tratat* de sintaxă muzicală şi ar depăşi intenţiile studiului de faţă. Se poate însă de pe acum constata că edificiul sintaxei abstracte poate fi riguros construit în termeni exclusiv logici, deci prin excluderea termenilor tehnici, mai imprecişi, ai teoriilor muzicale. Se atinge astfel un grad deosebit de precizie şi generalitate.

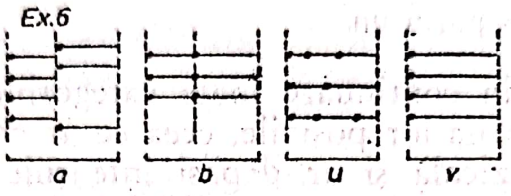
5. Categoriile sintactice ca mulţimi

Definiţiile succesivităţii (1) şi simultaneităţii (5), pe care am fundamentat sintaxa abstractă, sînt relaţiile cele mai generale dintre evenimente, din punctul de vedere al apariţiei lor în timp. La acestea mai pot fi adăugate, de pildă, relaţiile cele mai generale dintre evenimente, din punctul de vedere al identităţii sau neidentităţii „substanţei" lor. Un exemplu : definiţiile (2) şi (3), plasate în domeniul succesivităţii, dar putînd fi introduse şi domeniului simultaneităţii.

Plecînd de la asemenea definiţii, care trebuie înţelese ca proprietăţi, se pot construi pentru fiecare din categoriile sintactice cazuri particulare, care să prezinte toate combinările posibile ale proprietăţilor date. Categoriile sintactice devin astfel mulţimi de elemente şi pot fi studiate cu teoria mulţimilor, ceea ce constituie un obiectiv principal al sintaxei abstracte.

Evident, cu cît numărul proprietăţilor introduse va fi mai mare, cu atît va creşte numărul mulţimilor distincte. În cele ce urmează însă, nu intenţionăm decît să evidenţiem posibilitatea unui asemenea studiu. De aceea, spre exemplificare, ne vom restrînge la categoria omofonie, considerată aici drept o mulţime ale cărei elemente sînt omofonii distincte.

Astfel, dacă O = categoria omofonie definită la (7) şi O_1, O_2, O_3, ... = cazuri particulare de omofonie ce aparţin mulţimii O, atunci O = (O_1, O_2, O_3, ...), iar problema constă în construirea abstractă a elementelor O_1, O_2, O_3, ... În acest scop să remarcăm că parcurgerea succesivă a evenimentelor X ale monodiei M (X) înseamnă parcurgerea succesivă a simultaneităţii omofone Y ale omofniei O (Y) — a se vedea definiţia (7). Două situaţii limită pot lua naştere : a) toate evenimentele se *schimbă* în simultaneitatea succesivă şi b) toate evenimentele se *repetă* în simultaneitatea succesivă. De asemenea, în limitele *unei* simultaneităţi, se pot ivi două situaţii limită : u) evenimentele *se repetă fără coincidenţa momentelor iniţiale* şi v) evenimentele *nu se repetă*.

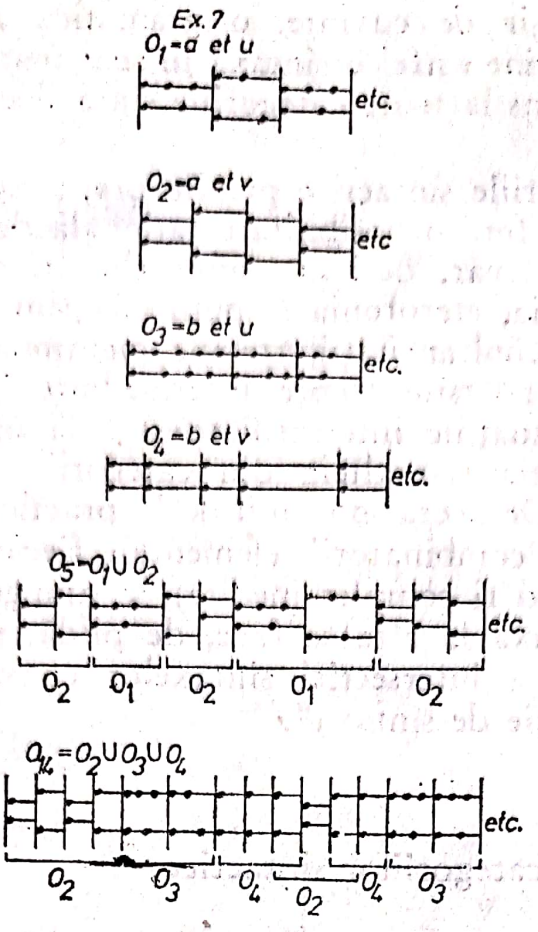


Cele 4 proprietăţi, a, b, u, v, asociate două cîte două formează 4 tipuri de omofonii disjuncte : O_1 = a şi u ; O_2 = a şi v ; O_3 = b şi u ; O_4 = b şi v.

La rîndul lor, omofoniile O_1, O_2, O_3, O_4 se pot reuni în toate combinările distincte posibile : $O_5 = O_1 \cup O_2$; $O_6 = O_1 \cup O_3$; $O_7 = O_1 \cup O_4$; $O_8 = O_2 \cup O_3$; $O_9 = O_2 \cup O_4$; $O_{10} = O_3 \cup O_4$; $O_{11} = O_1 \cup O_2 \cup O_3$; $O_{12} = O_1 \cup O_2 \cup O_4$; $O_{13} = O_1 \cup O_3 \cup O_4$; $O_{14} = O_2 \cup O_3 \cup O_4$; $O_{15} = O_1 \cup O_2 \cup O_3 \cup O_4$.

Dacă se adaugă $O_{16} = \varnothing$, mulţimea vidă, cele 16 mulţimi astfel constituite alcătuiesc mulţimea părţilor P (O) ale mulţimii O. Deci : O = (O_1, O_2, O_3, O_4) şi P (O) = (O_1, O_2, O_3, ..., O_{16}). Structurile algebrei moderne se pot astfel folosi în studiul acestor mulţimi, ceeea ce înseamnă un avantaj remarcabil.

Să mai specificăm că termenul reuniune ($\cup$) semnifică aici prezenţa în *şirul* simultaneităţilor omofone doar a acelor omofonii pe care semnul $\cup$ le leagă. De pildă, $O_{14} = O_2 \cup O_3 \cup O_4$ reprezintă o mulţime nelimitată de şiruri omofone, alcătuite însă exclusiv din omofonii de tipul O_2, O_3 sau O_4. Fiecare şir se poate diferenţia printr-o altă ordine a omofoniilor O_2, O_3, O_4, aceste omofonii se pot repeta liber în şir de un anumit număr de ori, numărul evenimentelor simultane (densitatea „acordurilor") poate fi constant sau variabil etc. Iată, într-o reprezentare schematică redusă la două „voci" (simultaneitatea omofonă a două evenimente), cîteva din şirurile de omofonii mai sus clasate, care evident se pot ilustra într-o infinitate de alte situaţii :



Se vede din acest exemplu că O_2 este una din cele mai frecvente situații din omofonia modală, tonală sau serială ; O_3 se întîlnește mai rar, de pildă în partea a IV-a, organizată serial, a lucrării *Il canto sospeso* de Luigi Nono sau, ca un caz particular, în partea a II-a, organizată modal, a *Muzicii de concert* de Aurel Stroe, deși nu există nici o apropiere sub aspectul organizării obiectului sau al poziției estetice între aceste două lucrări, etc.

Sintaxa abstractă poate folosi astfel în compararea unor muzici diferite ca stil sau chiar aparținînd unor epoci sau culturi diferite.

De asemenea, imaginarea abstractă a elementelor (mulțimilor) fiecărei categorii sintactice, precum și a legăturilor logice dintre aceste elemente, deci elaborarea unui *sistem de organizare a sintaxei*, deschide căi inedite în creația muzicală, ocupată aproape exclusiv, mai ales în secolul nostru, de organizarea obiectului.

Categoria omofonie înțeleasă ca o mulțime de șiruri de omofonii distincte poate fi studiată și prin lingvistica matematică : tipurile de omofonii vor fi atunci cuvinte ale unui vocabular, iar regulile introduse pen-

tru obținerea unui șir de cuvinte, o gramatică a limbajului muzical. Sintaxa abstractă devine astfel o sintaxă în sens matematic. Interesul unui asemenea studiu, extins la toate categoriile sintactice și la combinările lor, se impune de la sine.

În sfîrșit, categoriile sintactice privite drept mulțimi cît mai cuprinzătoare de elemente oferă o posibilitate rațională de trecere de la o categorie la alta. Într-adevăr, deși am subînțeles în definițiile de mai sus că, de pildă, omofonia, eterofonia și polifonia sînt cazuri limită, ireductibile, în domeniul simultaneității, trebuie menționat că în practica muzicală se întîlnesc nesfîrșite trepte intermediare între aceste categorii. Mai mult, printre situațiile intermediare se află unele care pot fi atribuite deopotrivă uneia sau alteia din categorii : sînt intersecțiile, elementele lor comune. De aceea, pornind de la practica muzicală și construind abstract, pe baze combinatorii, elementele fiecărei categorii sintactice (unele elemente putînd fi complet inedite), se ajunge la un sistem în care trecerea de la o sintaxă la alta se face, de pildă, prin folosirea elementelor comune, adică a intersecției sintaxelor considerate : este ceea ce s-ar numi o „modulație de sintaxă".

6. Combinările categoriilor sintactice

Să notăm cu M, O, E și P cele patru categorii sintactice, respectiv monodia, omofonia, eterofonia și polifonia. Combinările categoriilor sintactice înseamnă combinările cu repetiție ale celor patru categorii luate cîte două, trei etc., și legate printr-o relație de simultaneitate sau (și) de succesivitate.

Să considerăm aici numai combinările cu repetiție ale celor patru categorii luate cîte două și relația de simultaneitate definită la (3). Se obțin 16 situații, dintre care 10 distincte : (M, M), (M, O), (M, E), (M, P), (O, O), (O, E), (O, P), (E, E), (E, P) și (P, P).

Unele sînt bine cunoscute. Astfel, (M, O) = simultaneitatea unei monodii cu o omofonie este clasica „monodie acompaniată" ; (M, P) = simultaneitatea unei monodii cu o polifonie este întîlnită, deși mai rar, de pildă în oratoriile lui Bach : o melodie de coral suprapusă unui strat polifonic. Celelalte combinări sînt mai mult sau mai puțin frecvente, sau chiar inexistente — cu excepția, desigur, a lui (M, M), care poate fi în unele cazuri P, O sau E ; unele apar, de pildă, în muzica mai nouă, și s-ar putea numi : polifonie de omofonii, polifonie de polifonii, polifonie de eterofonii, eterofonie de eterofonii etc.

Studiul combinării categoriilor sintactice clasează astfel toate posibilitățile sintactice complexe ale muzicii, unele complet inedite.

Scanned with OKEN Scanner

7. Sintaxele reale

Fie C = (M, O, E, P) mulțimea categoriilor sintactice, unde M, O, E, P sînt, respectiv, monodia, omofonia, eterofonia, polifonia ; și S = (m, t, s, x) mulțimea sistemelor de organizare posibilă a obiectelor, unde m = sistemul modal (medieval sau modern), t = sistemul tonal, s = sistemul serial și x = sistem inedit sau lipsa oricărui sistem (de pildă cînd hazardul prezidează la alegerea unor obiecte neincluse unui vocabular dinainte constituit).

Produsul cartezian C X S (adică toate cuplurile ce se pot forma luînd ca prim termen un element oarecare al mulțimii C și ca al doilea termen un element oarecare al mulțimii S) este :

Ex. 8

C	S: m	t	s	x
M	M,m	M,t	M,s	M,x
O	O,m	O,t	O,s	O,x
E	E,m	E,t	E,s	E,x
P	P,m	P,t	P,s	P,x

Astfel, mulțimea C X S se scrie :

C X S = {(M, m), (M, t), (M, s), (M, x), (O, m), ...}

Elementele mulțimii C X S, care sînt prin urmare cupluri — cei doi termeni ai fiecărui cuplu acționînd concomitent și condiționîndu-se reciproc în practica muzicală —, constituie primul strat de sintaxe reale.

Un al doilea strat se obține prin efectuarea produsului cartezian (C X S) x (C X S) = (C X S)^2, elementele acestei noi mulțimi putînd fi legate, ca în punctul 6, prin relația de simultaneitate sau (și) de succesivitate.

Ex. 9

(C x S)^2	(M,m)	(M,t)	(M,s)	(M,x)	(O,m)	e
(M,m)	{(M,m)(M,m)}	{(M,m)(M,t)}	{(M,m)(M,s)}	{(M,m)(M,x)}	{(M,m)(O,m)}	e
(M,t)	{(M,t)(M,m)}	{(M,t)(M,t)}	{(M,t)(M,s)}	{(M,t)(M,x)}	{(M,t)(O,m)}	e
(M,s)	{(M,s)(M,m)}	{(M,s)(M,t)}	{(M,s)(M,s)}	{(M,s)(M,x)}	{(M,s)(O,m)}	e
(M,x)	{(M,x)(M,m)}	{(M,x)(M,t)}	{(M,x)(M,s)}	{(M,x)(M,x)}	{(M,x)(O,m)}	e
(O,m)	{(O,m)(M,m)}	{(O,m)(M,t)}	{(O,m)(M,s)}	{(O,m)(M,x)}	{(O,m)(O,m)}	e
(O,t)	{(O,t)(M,m)}	{(O,t)(M,t)}	{(O,t)(M,s)}	{(O,t)(M,x)}	{(O,t)(O,m)}	e
etc.	etc.	etc.	etc.	etc.	etc.	

Straturile următoare rezultă din produsele carteziane (C X S)^3, (C X S)^4 etc., și din relațiile de simultaneitate sau (și) de succesivitate.

Este evident că straturile 2, 3 etc. conduc la combinări absolut inedite în practica muzicală, unele putîndu-se integra ideii generale de colaj.

Pînă azi au fost studiate amănunțit cuplurile (O, t) și (P, t), adică incidențele dintre omofonie și tonalitate și, respectiv, polifonie și tonalitate : sînt tocmai tratatele scolastice de armonie și contrapunct, sintaxe sau mai exact teorii sintactice ajunse într-un stadiu de preformalizare. De asemenea, [(M, t), (O, t)] este monodia acompaniată în sistemul tonal, sintaxa care stă la baza formelor omofone tonale, iar [(M, t), (P, t)], sintaxa care stă la baza formelor polifone tonale.

Desigur, există în practica muzicală o armonie modală (O, m) și un contrapunct modal (P, m), dar mult mai puțin conturate în legi teoretice decît armonia și contrapunctul tonal.

Astfel, modalismul medieval și cu atît mai puțin modalismul modern sau serialismul nu și-au constituit încă, teoretic, sintaxe. (Este regretabil că al doilea volum din *Penser la musique aujourd'hui* de P. Boulez, în care autorul își propunea să trateze sintaxa serială, n-a apărut nici pînă azi.) De asemenea, nu există un tratat de monodie în nici una din organizările posibile și cu atît mai puțin unul de eterofonie sau de textură, deși, în acest ultim caz, au apărut unele preocupări, de pildă cele datorate lui Xenakis.

Sintaxele reale pot fi studiate plecînd nu numai de la situații particulare, ca pînă acum, ci și de la sintaxa abstractă. Într-adevăr, așa cum am arătat, relațiile complexe de ordin sintactic, evidențiate de sintaxa abstractă, există, sub diferite aspecte, în oricare din sintaxele reale.

REFLECȚII ASUPRA CONCEPTELOR DE „CONȚINUT" ȘI „FORMĂ" ÎN MUZICĂ [1]

Parafrazînd răspunsul unui gînditor la o întrebare dificilă, muzicianul ar putea zice : dacă mi se cere să spun ce este *conținutul* și *forma* în muzică, nu știu, dar dacă nu mi se cere, știu.

În practica zilnică a muzicii ne izbim neîncetat de formă și conținut. Respingem soluții pentru că fie nu „spun" nimic, deci n-au conținut, fie nu ajung să se exprime, deci n-au formă. Munca la textul muzical este deopotrivă asupra conținutului și formei. O intervenție asupra formei, bunăoară schimbarea configurației unei melodii, modifică automat și conținutul (chiar dacă numai ca nuanță). Totodată, conținutul muzicii nu se dezvăluie — inclusiv pentru autorul ei — decît într-o formă. Nu există deci un conținut muzical așa-zicînd „în sine", independent sau separat de o anumită formă sau care să se exprime în forme diferite. Tot astfel, nu există o formă „în sine", ruptă de un anume conținut sau în care să se manifeste conținuturi distincte. Ca orice realitate organică, opera muzicală, capodopera, este individuală și, prin urmare, unică atît sub aspectul conținutului, cît și al formei.

Nu trebuie să se confunde însă *schema* unei forme, bunăoară a fugii sau a sonatei, cu *forma propriu-zisă* a fiecărei fugi sau sonate. Nici o fugă de Bach nu se identifică formei (și deci conținutului) oricărei alte fugi, după cum nici o sonată de Beeethoven nu repetă forma (și deci conținutul) oricărei alte sonate.

Schema unei forme, de pildă a fugii, poate fi obținută prin evidențierea locurilor comune din toate fugile. Dar operația este departe de a fi simplă sau definitivă. Numai pentru fugile lui Bach s-au obținut pînă azi mai multe soluții deseori contradictorii : Riemann, Busoni, Czackes etc.

În ciuda imperfecțiunii formulărilor ei abstracte, schema unei forme rămîne un instrument de recunoaștere globală a formelor, precum și un punct de plecare în elaborarea unei anumite forme. Dimpotrivă, forma este punctul de sosire, și nu de plecare în travaliul compozitorului.

---

[1] În *Muzica* nr. 1, București, 1979, p. 1—2.

Schema abstractă a formei poate fi astfel *descoperită* într-o formă sau în mai multe forme prin cercetarea tradiției sau a propriilor lucrări. Totodată însă, ea poate fi *inventată* anterior formei sau actului propriu-zis de creație. În acest ultim caz se pune problema relației dintre idee și material, care se suprapune fără să se confunde cu raportul dintre conținut și formă. Se cunoaște „lupta cu materialul" la Beethoven, dar ea aparține de fapt muncii oricărui compozitor. Din această „luptă" rezultă — în cazurile fericite — dezvoltarea materialului într-o formă organică. Desigur, ideea se materializează (se precizează, se împlinește, se exprimă integral doar) într-o formă, dar numai în sensul potențialităților materialului. Altfel spus, deși tensiunea inițială dintre idee și material poate fi mare, deci munca dificilă, în forma finală, desăvîrșită a operei tensiunea se anulează. Adecvarea unui material dat la o idee sau a unei idei date la un material conduce astfel, în lucrările izbutite, la structurarea naturală, și nu artificială a materiei în formă, de parcă ideea sau forma s-ar fi aflat ascunse din capul locului în acea materie. Ideile cele mai subiective în aparență pot căpăta expresii artistice dintre cele mai obiective : munca artistului se aseamănă atunci naturii.

Așadar, în operele reușite forma are un conținut unic, iar conținutul, o materializare formală unică : forma nu se opune conținutului, iar conținutul nu se opune formei. Ceea ce înseamnă că vechea reprezentare a formei ca vas în care s-ar putea turna un conținut, eventual orice conținut, nu aparține realității. *Dicționarul de estetică generală* (Editura politică, București, 1972, p. 75) spune în același sens : conținutul și forma sînt „noțiuni corelative care constituie cele două componente indisolubil legate și convențional detașabile ale unei opere de artă". Dar dacă pentru unele arte, fie și convențional, conținutul și forma sînt detașabile, pentru muzică disocierea și descrierea lor ridică serioase dificultăți nu atît în practica sau contemplarea muzicii, cît în planul teoretic. Într-adevăr, melomanul face primii pași către muzică fără să-i cunoască forma sau să-i explice conținutul, iar muzicianul pătrunde forma muzicii fără să-i traducă în cuvinte conținutul, tocmai pentru că îl experimentează direct în practica artei. Teoretic însă forma și conținutul se cer riguros descrise într-un limbaj conceptualizat, ce tinde astăzi către formalizare. O semiologie și o semantică muzicală încep astfel să se contureze în cercetarea formei și conținutului muzicii.

În stadiul actual nu se poate totuși decide cine are mai mult de profitat : muzica de la semiologie, sau semiologia de la muzică ? Astfel, pentru sistemele de semne nelingvistice tocmai muzica pare a fi un model, și nu invers. Muzicologia are însă mult de cîștigat de pe urma cercetărilor lingvisticii moderne și semiologiei.

Scanned with OKEN Scanner

Una dintre dificultăţile semiologiei muzicale se leagă de următoarea constatare. Muzica „vorbeşte" în noi fără să recurgă la cuvinte. Dar dacă *tot* ce „spune" muzica în noi s-ar putea reproduce *integral* în cuvinte n-am mai avea, evident, nevoie de muzică. Prin urmare, există în muzică ceva intraductibil, adică imposibil de descris printr-un alt sistem semiologic, inclusiv prin limbajul uman, şi aceasta atît în privinţa conţinutului, cît şi a formei. Dar acest intraductibil nu este incomunicabil: el se transmite tocmai şi în mod exclusiv prin arta sunetelor.

Cum însă structura şi semnificaţia muzicii nu le putem descrie decît sub o formă verbalizată şi cum una din obligaţiile gîndirii teoretice este aceea de a da un sens şi o semnificaţie realului, deci şi muzicii [2], cercetările asupra formei şi conţinutului muzicii, mergînd pînă la instituirea unei hermeneutici muzicale, sînt o necesitate, chiar dacă nu se va epuiza vreodată integral descrierea formei şi conţinutului „cognitiv" şi „afectiv" sau dacă semnificaţia muzicii ne va apare mereu polisemică. Evident, cunoaşterea prin concepte nu înlocuieşte audierea propriu-zisă a muzicii, dar o îmbogăţeşte incomparabil.

O altă perspectivă asupra conţinutului şi formei muzicii se capătă din cercetarea surselor ei, aflate în real: viaţa, natura, cultura. Se poate distinge între *sursele muzicale* (opera unui predecesor, folclorul etc.) şi *sursele nemuzicale* (literare, plastice, filosofice, ştiinţifice etc.) ale unei compoziţii. De obicei se subînţelege că sursele muzicale ar acţiona asupra formei, iar cele nemuzicale, asupra conţinutului. În realitate, *orice sursă* — muzicală sau nemuzicală — *determină deopotrivă conţinutul şi forma muzicii*.

Dar — şi aceasta ni se pare capital — sursele muzicale sau nemuzicale nu explică integral nici conţinutul, şi nici forma unei creaţii. Reîntîlnim aici acel „reziduu intraductibil", menţionat mai sus. Într-adevăr, dacă sursele ar da complet socoteala despre o operă, dacă ele s-ar identifica formei şi conţinutului, atunci ne-am dispensa de acea operă şi ne-am mulţumi cu sursele. Bunăoară am povesti păţaniile lui *Till Eulenspiegel*, şi n-am mai asculta poemul cu acelaşi nume de Richard Strauss. Aceeaşi remarcă este valabilă pentru toate celelalte tipuri de surse: recurgerea la folclor nu explică pe de-a-ntregul opera lui Enescu, după cum folosirea matematicii, pe cea a lui Xenakis etc.

Desigur, cunoaşterea surselor este indispensabilă muzicologiei, dar deseori se rămîne abuziv doar la stadiul depistării lor. Oricare i-ar fi sursa, opera muzicală reuşită aduce un plus de informaţie inexistentă

---

[2] O dificultate majoră constă în a stabili ce sens şi semnificaţie au tocmai conceptele de *sens* şi *semnificaţie* aplicate muzicii, sau, altfel spus, ce se înţelege prin *a înţelege* muzica?

în sursă, înseamnă adică un *act de creaţie atît în domeniul formei, cît şi al conţinutului,* iar tocmai această noutate a creaţiei se cere explicată.

O compoziţie semnificativă introduce astfel în real o realitate nouă, propria sa realitate, necunoscută pînă la receptarea ei şi în pofida eventualei recunoaşteri a surselor de la care pleacă. Iar această nouă realitate — act de creaţie — se vădeşte indispensabilă realului : pe de o parte îşi are sursa în (este determinată de) real, iar pe de altă parte, ca individualitate sau creaţie unică, sporeşte, transformă şi, prin urmare, determină la rîndul ei realul.

IV

DESPRE PROPRIA CREAȚIE

CANTATA I [1]

Prima mea cantată a fost scrisă în 1959, pe versuri de Nina Cassian, dedicate Eliberării și intitulate chiar „Eliberare".

Ideea descătușării și pînă la urmă a disponibilității spiritului fundamentează nu numai discursul poetic, ci și cel sonor. Pînă și în planul limbajului muzicii se resimte acest impuls primar. Experimentasem, cu puțin înainte, organizarea serială severă, pe care am continuat s-o adîncesc încă vreo cîțiva ani. Ca o reacție, în *Cantata I* am adoptat un sistem modal, izvorît din contactul cu Enescu, Bartók, Messiaen și muzica populară românească. Totuși, preocupările de structurare și-au lăsat și aici amprenta, mai ales asupra armoniei. Aș numi azi procedura deducției acordurilor din *Cantata I* drept „generativă", deși, evident, nu cunoșteam la acea epocă cercetările de lingvistică modernă și nu-mi imaginam implicațiile lor în muzică. Oricum, reacția modală — în ciuda sau poate tocmai datorită aspectelor ei structuraliste — față de serialism a însemnat pe plan subiectiv o exaltată și spontană eliberare, sesizabilă — sper — și în planul semantic al muzicii, pe care am încheiat-o, dintr-un unic suflu, în mai puțin de 3 săptămîni. Recent, cu ocazia tipăririi lucrării, am corectat unele inconsecvențe în special orchestrale, așa încît actuala audiție prezintă versiunea definitivă.

Apărută acum atît de mult timp, *Cantata I* oferă totuși germeni pe care i-am dezvoltat în lucrări scrise un deceniu mai tîrziu. Mă refer, de pildă, la elaborarea unui nou tip de modalism, cu un ethos bine conturat, care să fundamenteze și totodată să favorizeze dezvoltarea scriiturii eterofone, așa cum transpare într-o primă aproximație în special în finalul apoteotic al cantatei.

---

[1] În Programul de sală al celui de al 25-lea Concert dezbatere la Radioteleviziune, București, 22 iunie 1976.

Scanned with OKEN Scanner

TRIOUL DE COARDE [1]

Scris în 1957 și parțial revizuit în 1976, *Trioul de coarde* se întemeiază pe tehnica serială și punctualistă.

Arhitectura de ansamblu prezintă, într-o desfășurare neîntreruptă, 7 mișcări distincte: prima, *lentă*, o monodie acompaniată, ce se transformă treptat în blocuri acordice; a doua, *rapidă*, o polifonie liberă; a treia, *foarte rapidă*, un alt tip de polifonie, conducînd la o culminație; a patra, *lentă*, în centrul de simetrie a piesei, articulînd sunete individuale, divers colorate; a cincea, *rapidă*; a șasea, *foarte rapidă*; în sfîrșit, a șaptea, *lentă*, constituind variantele, respectiv, ale celei de a doua, celei de a treia și celei dintîi mișcări.

Astfel, în forma generală se asociază simetria (de translație și față de centru) cu variațiunea.

---

[1] Prezentare pentru Radiodifuziunea din Iași, iunie, 1977.

Scanned with OKEN Scanner

SCENE [1]

Lucrarea *Scene*, pentru orchestră de suflători, percuție și contrabași, datează din 1962. Punctul ei de plecare a fost muzica de scenă — de unde îi provine și titlul — la piesa *Cartea cu Apolodor* de Gellu Naum, jucată de Teatrul de marionete „Țăndărică" din București. Spectacolul *Cartea cu Apolodor* a primit în 1962 Diploma Ministerului Culturii și Artei din Polonia, cu ocazia unui festival internațional al teatrelor de păpuși.

Din muzica de scenă inițială au fost alese cîteva piese caracteristice, care au necesitat a fi recompuse și reorchestrate în așa fel încît să alcătuiască o formă de suită în 8 mișcări, cu o coerență propriu-zis muzicală, capabilă adică să reziste independent de funcția ei primordială. Sub această formă lucrarea s-a bucurat de interpretări publice în țară și peste hotare. „Ansamblul instrumental de muzică contemporană din Paris" al lui Konstantin Simonovitch a inclus-o în 1972 într-un turneu de concerte în Franța și R. F. Germania. Am menționa faptul că în programul de sală al acestei ultime prezentări se scrie că *Scene* apelează la folclorul românesc și la tehnica serială. Nu rareori o compoziție contemporană autohtonă este catalogată de auditori străini drept „românească" sau bazată pe folclor, chiar și cînd n-are nici o legătură explicită cu muzica populară — cum este și cazul suitei *Scene* —, sau cînd folosește noi tehnici de compoziție. Fără îndoială, există aici o anumită particularitate (manifestată într-un limbaj universal), pe care nu întotdeauna o sesizăm cînd privim așa-zicînd „dinăuntru", dar care se impune de la sine într-un context mai larg.

În privința lucrării *Scene*, tehnica folosită aparține deopotrivă „modalismului" și „serialismului". Am căutat să integrez detaliul riguros controlat de gîndirea serială într-o entitate globală, mai puțin determinată, de tip modal. Rezultatul : un fel de „serialism modal" sau de „modalism serial".

---

[1] În Programul de sală al concertului Orchestrei Filarmonice „George Enescu", dir. Iosif Conta, București, 29 martie 1979.

Scanned with OKEN Scanner

De altfel, *Scene* reprezintă un moment de relaxare, aproape un divertisment față de lucrările pe care le scriam în acel timp și în care, pe de o parte, mă preocupa generalizarea sistemului serial la toți factorii muzicii (ritm, densitate, culoare etc.) — dovedind o anumită fascinație pentru „arcanele" inerente unei asemenea concepții —, iar pe de altă parte, mă tenta depășirea tehnicii propriu-zis seriale.

Ca formă, lucrarea este un mozaic de structuri cu dimensiuni inegale (de la cîteva sunete la suprafețe mai largi) și climat sonor variabil (de la momente de *tutti*, în părțile extreme, la solo-ul de flaut, în partea a VI-a), structuri alăturate asemenea obiectelor dintr-un caleidoscop. Discursul astfel obținut accentuează în special relația dintre structuri și mai puțin epuizarea posibilităților fiecărei structuri în parte.

SIMFONII PENTRU 15 SOLIŞTI [1]

Scrisă în 1963 pentru 3 grupuri de cîte 5 instrumentişti (grupul I : flaut, clarinet, oboi, fagot şi trompetă ; grupul II : 2 percuţionişti, celestă, pian şi marimbafon ; grupul III : flaut, clarinet, corn englez, saxofon alto şi trombon tenor), lucrarea *Simfonii pentru 15 solişti* aparţine perioadei în care exploram serialismul integral şi modalismul integral. Ambele tehnici — serială şi modală — se află la temelia celor 5 părţi ale *Simfoniilor*, termenul „simfonii" fiind luat în accepţiunea lui prebarocă : aşezarea împreună şi unitară a diferite structuri sonore instrumentale.

Astfel, partea I, o formă simetrică în 6 secţiuni, şi partea a III-a, o formă liberă de rondo, se sprijină pe moduri, iar partea a II-a, o formă variaţională, partea a IV-a, o formă de „arc", şi partea a V-a, o formă bipartită „caleidoscopică" (juxtapunere de blocuri sonore divers colorate), sînt seriale. Totodată, ritmul, nuanţele şi pe alocuri culorile sînt riguros controlate de-a lungul întregii lucrări.

Cum materialul din părţile simetrice faţă de centru (mişcarea a III-a) este în parte comun, arhitectura de ansamblu permite înlocuirea părţilor I cu V şi II cu IV. Acelaşi aleatorism controlat se regăseşte şi în scriitura ritmică din unele secţiuni ale mişcărilor I şi V, precum şi în construcţia părţii a V-a, a cărei formă, bipartită, poate fi citită AB sau BA. În sfîrşit, simetria faţă de centru apare şi în distribuţia în spaţiu a celor 3 grupuri instrumentale : grupul I, din stînga, este simetricul grupului III, din dreapta, faţă de grupul II, din centru. Relaţiile spaţiale dintre instrumentele astfel repartizate au hotărît în parte însuşi caracterul diferitelor structuri sonore, în care, adesea, se întîlneşte antifonia şi eterofonia.

[1] Pentru Programul de sală al Festivalului „Toamna Varşoviană", 1965.

Scanned with OKEN Scanner

CANTATA a III-a [1]

Cantata a III-a, *„Răscruce"*, *pentru mezzo-soprană şi 5 instrumente de suflat din lemn* — flaut, 2 oboi (al doilea şi corn englez) şi 2 clarinete (al doilea şi clarinet bas) — a fost scrisă în 1965. Textul provine din alăturarea unor fragmente extrase din două poezii de Arghezi : *Răscruce* şi *Ţara mea*. Titlul primei poezii a fost preluat pentru denumirea cantatei.

La o recentă audiţie a lucrării, un critic scria că *„Răscruce"* semnifică „o cotitură" inclusiv pentru evoluţia muzicii mele. Într-adevăr, în *Cantata a III-a* se părăseşte serialismul integral, practicat în lucrări anterioare (de pildă *Invenţiunile pentru clarinet şi pian*), şi se trece la o fază „postserială", în care, fără să se renunţe la principiul organizării tuturor dimensiunilor muzicii, se apelează la sisteme mai generale — uneori sugerate de matematica modernă —, de unde o sporită libertate şi deopotrivă rigoare. Totodată, se conturează aici pentru prima oară un anumit fel de prezentare a eterofoniei (de pildă în partea a şasea), intuit doar în lucrările precedente.

Cantata a III-a, de cameră, are 7 părţi, care se execută fără întrerupere. Prima dintre ele — *Preludio* —, destinată exclusiv instrumentelor, este, cum îi spune şi numele, o introducere.

Mezzo-soprana intervine de-abia în partea a doua — *Contrappunto I* —, replică modernă la străvechiul *Duplum* al Şcolii de la Notre-Dame : două voci (mezzo-soprana şi clarinetul) dialoghează într-o polifonie strict complementară. Textul, o invocaţie :

„Deşteaptă-te în sufletul meu, soare".

Partea a treia — *Interludio I* —, iarăşi instrumentală, începe cu o izbucnire de sonoritate, care se stinge treptat.

Contrappunto II este titlul părţii a patra, de asemenea o replică, aici însă la *Triplum*-ul medieval : 3 voci reale, la care participă toată formaţia (*Klangfarbenmelodie*), se împletesc într-o ţesătură a cărei densitate creşte progresiv. Textul şi muzica sînt lirice. Iată debutul versurilor :

---

[1] Prezentare pentru Radiodifuziunea din Iaşi, iunie 1974.

„E un palat cum altul nu-i.
Te simți sfios cînd treci prin dreptul lui.
Se uită luna-ncremenind la el,
Clădit pe stîlpi înalți cu capitel."

Culminația îndelung pregătită în partea a patra se atinge de-abia în partea a cincea — *Interludio II.* Densa suprapunere a tuturor vocilor formației se mai accentuează încă prin plasarea lor într-un ambitus restrîns și în același registru.

Partea a șasea — *Contrappunto III : Eterofonia* — pornește de la o sonoritate redusă și crește progresiv pînă la o a doua culminație a lucrării. Cei șase participanți intră pe rînd într-o polifonie de tip special — de fapt o structură eterofonă apărută aici pentru prima dată —, mersul vocilor asemănîndu-se apelor unei delte : cînd se adună într-o confluență (un singur sunet), cînd se despart în meandre capricioase (melodii bogat ornamentate).

Ultima parte, a șaptea — *Postludio* —, este o invocație pe textul :

„Țărînă, ascunde-mă de lună."

Cantata a III-a poate fi executată și sub formă exclusiv instrumentală, devenind astfel un *Sextet pentru instrumente de suflat. Sextetul* permite două variante : 1. mezzo-soprana se înlocuiește cu o trompetă în *do* ; 2. mezzo-soprana se înlocuiește cu un saxofon alto în *mi bemol.* În ambele variante, restul ansamblului (suflătorii de lemn) rămîne neschimbat.

Scanned with OKEN Scanner

ETEROMORFIE [1]

Lucrarea *Eteromorfie* a fost scrisă în 1967 pentru orchestră mare: coarde, lemne şi alamă (fără percuţie). Termenul „eteromorfie" semnifică — se ştie — *forme diferite*. Astfel, cele opt secţiuni ale lucrării se pot înlănţui într-o multitudine de şiruri (deci de forme de ansamblu) distincte, conform posibilităţilor oferite în partitură de o schemă de ansamblu. La rîndul lor, aproape toate secţiunile permit mai multe variante, după cum dirijorul alege — la fiecare execuţie — una din valorile diferite prevăzute pentru durate, intensităţi, timbruri etc. În sfîrşit, instrumentiştii înşişi au uneori posibilitatea limitată de a improviza ritmurile, melodiile etc. Toate aceste variabile aleatoare, aflate deopotrivă în planul macrostructurii şi al microstructurii, nu transformă însă *Eteromorfia* într-o piesă în care compozitorul s-ar pierde îndărătul interpretului. Dimpotrivă, diferitele lecturi posibile ale partiturii sînt în aşa fel controlate, încît responsabilitatea îi revine autorului în orice variantă aleasă de interpreţi. Ceea ce nu înseamnă însă că, în *Eteromorfie*, nu creşte considerabil rolul instrumentiştilor şi al dirijorului.

Mulţimea formelor diferite din *Eteromorfie* se vrea de fapt adecvată celui mai frecvent fenomen sonor din lucrare: *eterofonia*. Se ştie că, treptat, de-a lungul istoriei, omofonia a generat forme omofone (de pildă sonata), iar polifonia, forme polifone (de pildă fuga). E deci posibil ca eterofonia — ireductibilă la omofonie sau polifonie — să genereze la rîndul ei forme eterofone. *Eteromorfie* presupune tocmai o astfel de formă eterofonă, adecvată eterofoniei, adică fenomenului sonor deabia „descoperit" de secolul nostru, dar existent dintotdeauna în culturile arhaice.

În sfîrşit, *Eteromorfie* este pentru autorul ei un punct de confluenţă al ultimelor lui preocupări: echilibrul dintre ceea ce în muzică s-ar numi „acţiune" şi „contemplaţie".

---

[1] Versiunea germană a prezentării a apărut în Programul concertului (din ciclul *Musik der Gegenwart*, organizat de *Sender Freies Berlin* şi *West Deutscher Rundfunk*) susţinut de *Das Radio-Symphonie-Orchester Berlin*, dir. Andrzej Markowski, Berlin, 31 octombrie 1969.

FORMANȚI [1]

Formanți pentru coarde cu sau fără alte instrumente datează din 1968. Formația orchestrală cuprinde minimum 17 coarde soliste : 9 viori, 4 viole, 3 violoncele și 1 contrabas ; ea poate fi mărită după plac prin dublarea, triplarea etc. celor 17 „voci". Totodată, se poate încorpora, în afara coardelor, orice alt instrument. În acest scop se multiplică cele 17 știme principale la numărul de exemplare dorit și se distribuie lemnelor, alamei, harpei etc., fiecare din instrumentiștii nou veniți respectînd condiția de a imita muzica executată pe instrumentul de coarde, a cărui știmă o citesc (și cu care, desigur, au corespondențe de registru). În cazul că lectura nu este în întregime posibilă (neconcordanța registrelor, moduri de atac irealizabile etc.), se vor cînta numai fragmentele executabile în sensul prescris. Oricare ar fi însă formula orchestrală stabilită, formația minimală de 17 coarde soliste rămîne obligatorie și constituie „modelul sonor" pentru toate instrumentele adăugate. Desigur, în cazul suplimentării instrumentale, responsabilitatea echilibrului revine șefului de orchestră.

Forma lucrării se obține prin lectura fără întrerupere (*attacca*) a celor 14 formanți, numerotați de la I la XIV. Ordinea succesiunii lor se află la latitudinea șefului de orchestră, sub rezerva alcătuirii unor cupluri de cîte doi formanți, unul par și altul impar, fiecare din cele 7 cupluri posibile începînd fie cu numărul par, fie cu numărul impar.

Formanți expune microstructuri eterofone, integrate unei macrostructuri de asemenea eterofone. Corespondența dintre microstructură și macrostructură — ambele adecvate fenomenului sonor fundamental din lucrare : eterofonia — permite mobilitatea arătată a formei de ansamblu.

---

[1] Pentru Programul de sală al Festivalului „Toamna Varșoviană", 1972.

AFORISME DE HERACLIT [1]

Am scris lucrarea *Aforisme de Heraclit, pentru 20 voci soliste* la sfîrşitul anului 1968, în vederea prezentării ei de către Corul „Madrigal" — căruia îi este dedicată — la ediţia din 1969 a Bienalei de la Zagreb, festival care îmi comandase o compoziţie pentru cor *a cappella.*

Din anume puncte de vedere, *Aforisme de Heraclit* continuă preocupări din lucrările precedente — *Eteromorfie* şi *Formanţi* — prin generalizarea scriiturii eterofone şi încorporarea ei în desfăşurări adecvate.

Una din posibilele evoluţii ale eterofoniei constă în pendularea continuă dintre starea univocală şi o ramificare plurivocală improvizată. Lucrînd la *Aforisme de Heraclit,* am fost surprins de faptul că o asemenea succesivitate se subordonează unui raport mult mai general, şi anume, raportul dintre „Unu şi Multiplu", subiect de meditaţie — se ştie — atît pentru Heraclit, cît şi pentru întreaga gîndire a Greciei antice. Am dezvoltat, de aceea, în muzică raportul dintre „Unu şi Multiplu" nu numai în ordinea succesivităţii, ci şi în aceea a simultaneităţii sau în situaţii care îmbină succesivitatea cu simultaneitatea, toate aceste evoluţii ale eterofoniei slujindu-mi să prezint „sensibil" cîteva din „abstracţiunile" străvechiului gînditor din Efes.

Cele şapte părţi ale lucrării, construite fiecare pe cîte un aforism de Heraclit, se cîntă fără întrerupere, deşi pot fi înlănţuite în orice ordine. Această posibilitate este sugerată chiar de text. Fragmentele rămase de la Heraclit par să fi fost decupate dintr-o continuitate, adică dintr-o operă considerată pierdută, care le-ar fi încorporat. Sensul lor, conturat pentru fiecare fragment în parte, se întregeşte cînd sînt considerate împreună, indiferent aproape de ordinea lecturii lor. Astfel, forma muzicii respectă atît discontinuitatea dintre fragmente, prin diferenţierea netă a mişcărilor în urma corelării lor cu textul, cît şi posibilitatea înlănţuirii

---

[1] Din prefaţa discului Electrecord ST-ECE 0416 cu *Scene nocturne* de Anatol Vieru, *Ritual pentru setea pămîntului* de Myriam Marbé şi *Aforisme de Heraclit* de Ştefan Niculescu, cîntate de Corul „Madrigal", dir. Marin Constantin.

libere a aforismelor, eventual după criterii exclusiv muzicale, de unde sensul mereu diferit al ansamblului la fiecare nouă înşiruire.

În interpretarea de faţă s-a ales următoarea ordine a aforismelor:

1. M-am căutat pe mine însumi.
2. Noi trăim moartea sufletelor, iar sufletele trăiesc moartea noastră.
3. Această lume a fost întotdeauna, este şi va fi un foc veşnic viu, care după măsură se aprinde şi după măsură se stinge.
4. Toate sînt unu.
5. Acesta fiind de negăsit şi de neajuns, nu vei afla ce n-ai nădăjduit de nu vei nădăjdui.
6. Cum poate cineva să piardă din vedere ce nu apune niciodată?
7. Transformîndu-se îşi află odihna.

Scanned with OKEN Scanner

UNISONOS I ŞI UNISONOS II[1]

Unisonos I a fost scris în 1970 la solicitarea editurii B. Schott's Söhne din Mainz, cu prilejul aniversării bicentenarului existenţii sale, şi interpretată în acelaşi an de Orchestra simfonică din aceeaşi localitate, dirijată de Helmut Wessel-Thernhorn.

Unisonos II, scris un an mai tîrziu, a fost prezentat în primă audiţie de Orchestra simfonică din Ljubljiana, dirijată de Samo Hubad, la festivalul organizat la Graz, în 1972, de Societatea Internaţională de Muzică Nouă.

Unisonos II este o variantă a lui *Unisonos I*: exprimarea mai mult sau mai puţin diferită a unei unice idei, ceva similar, bunăoară, multiplelor exemplare ale „Păsării măiestre" de Brâncuşi.

Dacă în lucrările anterioare (*Eteromorfie*, *Formanţi*, *Aforisme de Heraclit* etc.), interpretările în concert însemnau soluţii distincte date structurii lor mobile, în *Unisonos I* şi *Unisonos II*, s-au formulat în structuri fixe, ambele variante pentru orchestră mare.

Principiul comun acestor lucrări gemene constă în articularea fluxului sonor în aşa fel, încît vocile orchestrei să se adune cînd într-un singur sunet, deci în *unison* — de unde titlul *Unisonos* = unisonuri —, cînd să se ramifice în plurimelodii. Pulsaţia neîntreruptă între aceste două stări — monovocală şi plurivocală — aminteşte de vibraţia aerului în tuburi (alternanţa nod-ventru), precum şi de concentrarea şi dispersia materiei sau de asocierea golurilor şi plinurilor din unele sculpturi contemporane.

Pe planul arhitecturii de ansamblu, cele două lucrări se divid în trei mari segmente, cîntate fără întrerupere: primul, de o intensă vehemenţă sonoră, culminează cu sunetele lungi ale instrumentelor de alamă; al doilea expune o pînză sonoră transparentă, întreruptă de scurtele explozii ale sonorităţii; în sfîrşit, ultimul combină vehemenţa, transparenţa şi iruperile percuţiei.

---

[1] Prezentare pentru Radiodifuziunea din Iaşi, mai, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

ISON I [1]

Lucrarea *Ison I* a fost scrisă în 1973 la solicitarea festivalului „*Întîlniri internaționale de artă contemporană*" din La Rochelle, unde a și fost interpretată de „Ansamblul european de muzică contemporană", dirijat de Michel Tabachnik.

Prima versiune, din 1973, este destinată unei orchestre de 14 soliști. A doua versiune, terminată în 1974 și prezentată întîia oară în concertul de față, permite extinderea formației la dimensiunile orchestrei mari (2 flaute, oboi, corn englez, 2 clarinete, fagot, contrafagot, 2 corni, 2 trompete, 2 tromboane și coarde). Ambele variante, distincte doar ca amploare sonoră, sînt notate într-o unică partitură.

Termenul „ison", preluat din muzica greco-orientală, semnifică o notă lungă, menținută de-a lungul unei melodii. În *Ison* se apelează constant la acest mod de acompaniament, tipic culturilor monodice. Aceasta pentru că *Ison* este o lucrare în întregime dedicată melosului. Sînt eliminate aici, în favoarea melodiei pure, efectele de culoare și percuția. Toate instrumentele cîntă, fiecare avînd propria sa monodie. Iar tot ansamblul de monodii se află mereu „acompaniat" de unul sau mai multe „isonuri".

Isonul și superpozițiile de monodii se găsesc, în secțiunile caracteristice ale lucrării, în două situații distincte: 1. coincidența tuturor vocilor în unison; 2. ramificarea vocilor în linii individuale. Permanenta alternare dintre unison și plurimelodie, altfel spus, dintre unu și multiplu, poate conduce, eventual, la corespondența cu una din cunoscutele teme ale gîndirii antice grecești: *Unul și Multiplul*. Totodată însă pe planul formei muzicale se reproduce o lege a naturii, și anume, tocmai vibrația sunetului: alternanța dintre puncte de vibrație nulă și puncte de vibrație maximă. În plus, momentele de unison, despărțite întotdeauna de zone sonore aglomerate, conturează, în această lucrare a melosului, un alt aspect, neobișnuit, al monodiei: rarefierea: fiecare din sunete este auzit separat și într-un timp de desfășurare atît de lent, încît durata melodiei rarefiate egalează durata întregii lucrări.

---

[1] În Programul de sală al Orchestrei Filarmonice „George Enescu", București, 18 ianuarie 1975.

Scanned with OKEN Scanner

CARTEA CU APOLODOR [1]

Opera pentru copii *Cartea cu Apolodor*, scrisă pe un text extras din binecunoscuta lucrare cu același nume de Gellu Naum, nu este o operă în sensul curent al termenului, pentru că îmbină modalități de spectacol întîlnite nu numai în operă, ci și în balet, pantomimă sau teatru, pe care le unifică în structuri muzicale adecvate.

Lucrarea, începută în 1974 și terminată în 1975, a fost solicitată de regizorul Ilie Balea și de Opera de Stat din Cluj-Napoca, sub auspiciile cărora i s-a asigurat prima audiție.

O parte a muzicii are însă o istorie mai veche. În 1962 am colaborat la un spectacol de marionete, realizat de Teatrul „Țăndărică" din București după aceeași *Carte cu Apolodor* de Gellu Naum. Din vechea muzică de scenă am alcătuit o suită pentru orchestră de cameră, intitulată *Scene* și intrată în repertoriul simfonic. În sfîrșit, luînd drept bază această suită, am recompus întreaga muzică pentru orchestră mare, cor și soliști și, evident, am adăugat multe fragmente inedite pînă la dimensiunile lucrării de față.

Muzica și întregul spectacol pornesc de la ideeea că unele probleme majore ale adulților sînt comune sau accesibile copiilor, desigur exprimate într-un limbaj oarecum simplificat. Totodată, există aspecte ale copilăriei — inocența, puritatea, disponibilitatea — care se perpetuează și în lumea matură.

Cred că trebuie să ne adresăm firesc și serios copiilor, chiar și cînd îi provocăm la joacă. De aceea, nu am ocolit obișnuitele mele preocupări muzicale și nici nu am neglijat umorul permanent prezent al textului. Sper, astfel, ca spectacolul să se adreseze deopotrivă copiilor și acelor adulți cărora, prin trecerea anilor, nu le-a fost anihilată amintirea paradiziacă a copilăriei.

---

[1] Prezentare la premiera din 13 aprilie 1975, de la Opera de Stat din Cluj-Napoca.

ISON II [1]

Lucrarea *Ison II — Concert pentru suflători şi percuţie* a fost scrisă în anul 1975 [2] pentru o formaţie alcătuită din 4 flaute, 4 trompete, 4 corni, 4 tromboane şi 4 (6) percuţionişti.

Trei tipuri de structuri muzicale, reînnoite la fiecare apariţie, se succed sau se suprapun în cursul lucrării : 1. *melodiile* flautelor, 2. *armoniile* alămurilor şi 3. *ritmurile* percuţiilor.

Ideea de *ison* (sunet prelungit ca suport pentru o melodie) a fost dezvoltată şi în sensul menţinerii de-a lungul lucrării a aceloraşi categorii muzicale. Astfel, cele 3 tipuri de scrieri care articulează separat *melodiile*, *armoniile* şi *ritmurile* se combină într-un fel de „ison de structuri". Ceea ce pe plan poetic înseamnă adîncirea unei unice, dar complexe stări, în mereu alte ipostaze.

---

[1] În Programul de sală al concertului Orchestrei Radioteleviziunii dirijate de Ion Baciu, Bucureşti, 13 noiembrie 1975.

[2] Revizuită în 1976 şi prezentată în versiune definitivă de Orchestra Radioteleviziunii, dir. Cristian Brâncuşi, Bucureşti, 27 ianuarie 1977.

FRAGMENTE PENTRU SOLIȘTI, PERCUȚIE ȘI 12 VOCI [1]

Lucrarea *Fragmente pentru soliști, percuție și 12 voci corale sau (și) instrumentale* a fost scrisă în 1977.

Titlul se justifică prin arhitectura de ansamblu. Trei tipuri de fragmente sonore de lungime, culoare și alcătuire diferite se combină într-un discurs ce permite două variante principale. Fragmentele s-ar putea numi : **melodie, ritm și armonie.**

Melodia este destinată unui grup de instrumente soliste, al căror număr și timbru sînt neprecizate, cu excepția minimului de 2 instrumente obligatorii în orice alegere. Soliștii (flaut, vioară, celestă, harpă, marimbafon, clavecin, orgă etc.) trebuie astfel indicați încît să poată cînta cele două pagini în ritm *rubato* (*Melos I* și *II*) ce le sînt afectate. Ei execută întotdeauna concomitent aceleași melodii, dar fiecare alege liber o altă ordine a elementelor din care sînt alcătuite. Rezultatul sonor se află, prin urmare, la granița dintre eterofonie și polifonie. Această structură intervine la începutul, de-a lungul și la sfîrșitul lucrării, asemenea unui refren. Ea nu se dirijează : i se dă doar impulsul de pornire.

Ritmul, scris pentru percuție (5 instrumentiști) și în notație tradițională, este de fapt o suprapunere de 5 linii ritmice *giusto,* izvorîte din muzicile arhaice (românești, africane etc.).

Armonia este compusă pentru 12 voci notate tradițional, dar neprecizate ca timbru : pot fi la alegere corale sau (și) instrumentale. Lipsită total de pulsație ritmică, mișcarea lentă a armoniei individualizează totuși fiecare voce. Am putea-o numi eventual „micropolifonie armonică".

Combinarea fragmentelor în forma de ansamblu conduce la două variante, în care **melodia** joacă întotdeauna rolul de refren : a) pleacă de

---

[1] În Programul de sală al concertului Orchestrei Radioteleviziunii, dir. Ludovic Baci, București, 23 martie 1978.

la ritm și se transformă, prin suprapunere parțială, în **armonie** și b) parcurge relația inversă, de la **armonie** la **ritm**. Într-un concert se cîntă fie una din variante, fie amîndouă în orice ordine.

Estetica acestei muzici se vrea opusă agresivității, brutalității, violenței. Sunetele sau grupurile de sunete mai mult sau mai puțin repetate apar în toate cele 3 fragmente — **melodie, ritm, armonie** —, fapt care atenuează și unifică tensiunea structurală dintre ele. Repetările constant transformate dau astfel naștere unui timp muzical ciclic, care se scurge lent, pe suprafețe largi, fără să elimine totuși devenirea imperceptibilă : o calmă reflecție asupra naturii.

ECHOS PENTRU VIOARĂ SOLO [1]

Lucrarea *Echos* pentru vioară a fost scrisă în 1977 la solicitarea lui Avy Abramovici, căruia îi este dedicată și care a interpretat-o, recent, în primă audiție la Radiodifuziunea elvețiană.

Echos înseamnă pe grecește *mod, glas, eh,* și este un termen curent în străvechea practică a muzicii noastre de cult. Tot în aceeași accepțiune a fost ales și pentru denumirea lucrării de vioară. O unică structură modală, cu 21 ipostaze sonore, stă la temelia muzicii. Domeniul de aplicare : perechea de contrarii diatonic-cromatic. Pe fondul continuu prezent al diatonicului, cromaticul (microtonie, glissando etc.) se insinuează treptat, pînă aproape de completa ocultație a diatonicului, și apoi se estompează. Procesul acesta al tensiunii dintre „ehuri" este totodată opoziție de etos. Și totuși, o singură ființă sonoră — structura modală fundamentală — se află multiplicată în realitățile contradictorii.

[1] In Programul de sală al celui de al 29-lea Concert dezbatere la Radioteleviziune, București, 21 februarie 1978.

V

PUNCTE DE VEDERE

Scanned with OKEN Scanner

MATEMATICĂ ŞI MUZICĂ [1]

Iosif Sava : — *Preocupările în legătură cu o aşa-zisă matematizare a procesului compoziţiei muzicale nu sînt de dată recentă. Armonia, polifonia, formele muzicale, agogica se fundamentează în parte şi pe cunoştinţe aritmetice, analiză combinatorie, legi ale acusticii...*

Ştefan Niculescu : — Exact. Dintotdeauna compozitorul folosea în activitatea sa creatoare noţiuni matematice. Din numărul nesfîrşit de combinaţii posibile ale „obiectelor" sonore, muzicianul alege, prin practică — mai ales empiric şi după normele estetice ale epocii în care trăieşte —, pe cele mai convingătoare sub aspect muzical.

I. S. : — *Totuşi, astăzi, în condiţiile pătrunderii matematicii în toate domeniile cunoaşterii umane, de la medicină la lingvistică, acest raport între matematică şi procesul componistic este calitativ nou.*

Ş. N. : — Desigur. Odată cu uriaşa dezvoltare a cercetărilor matematice, pe de o parte, şi cu transformarea radicală a perspectivei în gîndirea muzicală, pe de altă parte, se pune într-un cadru nou problema raportului dintre matematică şi muzică. Marile succese ale matematicii în fecundarea unor multiple domenii ale activităţii umane au creat o bază teoretică şi o oarecare îndemînare practică datorită cărora matematica modernă a putut intra efectiv în procesul compunerii muzicii.

I. S. : — *Exemplul lui Xenakis este desigur edificator. Dar v-aş ruga să insistăm asupra unor detalii. În ce constă ajutorul propriu-zis pe care matematicianul îl dă compozitorului ?*

Ş. N. : — Se ştie că muzica actuală şi-a lărgit sfera materiei muzicale pînă la cuprinderea teoretică a oricărui fenomen sonor : de la sunetul sinusoidal pînă la complexe sonore obţinute pe cale electro-acustică, de la sunetele orchestrei tradiţionale pînă la zgomote. Acestea înseamnă de fapt întreg spectrul sonor audibil. Problema centrală a componisticii contemporane este tocmai folosirea acestui vast univers sonor. Fără a reduce compoziţia la respectarea calităţii materiei sonore şi a posibilităţilor ei „naturale" de combinare, o anumită dependenţă există totuşi între idee

[1] Interviu apărut în *Tribuna*, Cluj-Napoca, 10, nr. 29 (494), 21 iulie 1966, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

și materia chemată să o exteriorizeze. Or, în efortul depus pentru stăpînirea acestui larg diapazon sonor actual, matematica și aplicațiile ei într-o serie de domenii ale cercetării fizice (acustica, electronica etc.) reprezintă ajutoare dintre cele mai eficace.

Un factor hotărîtor în compoziție este modul desfășurării și al perceperii desfășurării materiei muzicale în timp. După felul prezentării lor în timp, „obiectele" sonore, matematic vorbind, pot fi sesizate ca fenomene „discrete" de detaliu sau ca fenomene „continui" de aglomerare. Compozitorului i se pun, în acest sens, cele mai deosebite probleme de organizare. Evident, și cel mai bun rezultat se obține cînd organizarea este adecvată atît calităților materiei sonore, cît și modului ei de desfășurare în timp. Teoria informației, logica simbolică și alte compartimente ale cercetării matematice pot aduce desigur sub acest aspect ajutoare prețioase.

I. S.: — *Cu alte cuvinte, aceste „ajutoare" ale muncii compozitorului vor însemna reducerea la minimum a laturii empirice a muncii compozitorului...*

Ș. N.: — Nu numai atît. Îi va da totodată soluții optime de organizare sonoră și putem avea certitudinea că va ajuta la desfășurarea unor noi orizonturi pentru arta muzicală.

I. S.: — *Se pare că există și în țara noastră fructuoase realizări pe linia unor „ajutoare" matematice, mai precis zis, pe linia folosirii calculatoarelor...*

Ș. N.: — Începînd din anul 1964, la Centrul de calcul al Universității bucureștene, un colectiv format din compozitorul Aurel Stroe și matematicienii Stelian Niculescu, Mircea Oprică (avînd sprijinul acad. Gr. C. Moisil) a realizat o serie de cercetări în domeniul ritmurilor și polifoniei ritmice, elaborînd chiar un algoritm...

I. S.: — *...Adică o succesiune de operații logice cu expresie matematică ce duc la rezolvarea unei probleme...*

Ș. N.: — Exact. Cu ajutorul acestui algoritm a putut fi determinată schema ritmică a unei piese muzicale de lungime medie. Printre altele, pe Aurel Stroe îl interesa pentru una din piesele sale muzicale o anumită problemă de ritm, o anumită suprapunere de linii ritmice care se supun anumitor legi. Dorința compozitorului era de a găsi o formulă ritmică în care să nu existe nici un fel de coincidențe pe verticală.

I. S.: — *Ceea ce duce desigur în textul muzical la o mare varietate ritmică...*

Ș. N.: — Interesant este faptul că în prezent realizatorii primului algoritm muzical românesc continuă cercetările, studiind posibilitatea elaborării unor algoritme care odată cu schema ritmică a unei piese muzicale să dea și înălțimile sunetului.

Scanned with OKEN Scanner

I. S.: — *Ce perspective creează aceste cercetări românești?*

Ș. N.: — Înainte de toate, ușurarea activității compozitorului în rezolvarea unor probleme de creație personală. Stabilirea, în al doilea rînd, a unei punți de legătură între compozitori și matematicieni pe linia unor viitoare experimente. În al treilea rînd, s-a creat posibilitatea folosirii de către alți compozitori a acestor algoritmuri în alte moduri și în alte creații. În sfîrșit, au fost stabilite primele baze teoretice în țara noastră pentru înțelegerea rațională a unor procese complexe ale artei componistice.

I. S.: — *Și bineînțeles că, în general, aceste cercetări de matematizare sînt menite să elibereze pe compozitori de toate fazele empirice ale activității creatoare.*

Ș. N.: — Și concentrării lor asupra problemelor esențiale ale creației muzicale: conținutul emoțional, forța mijloacelor de expresie.

I. S.: — *Mai există totuși o condiție, despre care ați scris adeseori...*

Ș. N.: — Da. Aceea de a nu cere de la matematică ceea ce nu poate da niciodată: imaginație muzicală. Matematica poate fi doar un auxiliar al imaginației. Repet: în nici un caz ea nu trebuie să încorsetеze, să limiteze, ci dimpotrivă, să stimuleze, să elibereze imaginația, spiritul compozitorului.

Scanned with OKEN Scanner

SIMPOZIONUL DE MUZICOLOGIE „GEORGE ENESCU“ [1]

Cea de a IV-a ediție a Festivalului și Concursului internațional „George Enescu“ a cuprins o manifestare inedită: Simpozionul internațional de muzicologie „George Enescu“. Organizat de Comitetul Concursului și Festivalului internațional „George Enescu“ în colaborare cu Uniunea compozitorilor, simpozionul a fost cea dintîi manifestare internațională muzicologică din țara noastră. Importanța deosebită a evenimentului a sporit cu atît mai mult cu cît prima întîlnire dintre muzicologii români și străini a fost dedicată studierii vieții și operei celui mai de seamă muzician al nostru și plasată în cursul festivalului care-i poartă numele.

O muzicologie de înalt nivel apare, printre altele, acolo unde obiectul cercetat — opera de artă — este de o asemenea valoare, încît oferă cercetătorului un cîmp vast de investigații. S-ar putea spune, în acest sens, că tînăra muzicologie românească a trecut de la faza începuturilor la o fază matură în urma îndelungatelor investigații întreprinse în ultimii ani asupra vieții și operei lui George Enescu. Metodele, perspectivele, rezultatele obținute s-au generalizat apoi asupra altor obiective muzicologice. Activitatea lui George Enescu, studiată de către unii din cei mai avizați muzicologi români, a stat astfel la baza dezvoltării întregii noastre științe muzicale. Era deci firesc ca prima afirmare internațională a muzicologiei în țara noastră să fie dedicată aceluia care, prin viața și opera sa, i-a dat prilejul să susțină un dialog științific de interes mondial.

Pe de altă parte, opera unui artist, oricît de valoros, nu poate trăi în conștiința iubitorilor de muzică (specialiști sau amatori) numai prin simpla ei audiere. Pentru atingerea unei asemenea ținte, opera de artă trebuie să se plaseze mai întîi într-un curent favorabil de opinie și, treptat, să cucerească unanimitatea. Iar în acest proces, care poate fi uneori îndelungat, muzicologia este chemată să joace un rol esențial. Scrierile despre muzică adresate specialiștilor sau publicului larg, con-

[1] În *Contemporanul*, septembrie, 1967.

jugate cu audierea propriu-zisă a lucrărilor discutate, pot favoriza unanima recunoaştere a unei mari creaţii. Organizatorii actualei ediţii a Festivalului „George Enescu" au oferit tocmai acest fericit prilej operei lui George Enescu : audierea şi, totodată, discutarea ei teoretică. Se poate spune, astfel, că dacă muzicologia românească s-a dezvoltat prin studierea creaţiei lui George Enescu, această creaţie, la rîndul ei, beneficiază de tînăra noastră ştiinţă muzicală, care o impune teoretic pe plan internaţional. Şi aceasta este, desigur, suprema ei datorie.

Nu putem avea încă perspectiva asupra rezultatelor Simpozionului de muzicologie ţinut între 12 şi 14 septembrie la sediul Uniunii compozitorilor din Bucureşti. Se poate spune însă că, privit în general, acest prim simpozion de muzicologie a fost o manifestare reuşită. Referatele ţinute de muzicologii români şi străini, discuţiile purtate asupra vieţii şi operei lui George Enescu marchează un stadiu avansat al cercetărilor. Referatele şi discuţiile vor fi în viitorul apropiat publicate într-un amplu volum dedicat simpozionului. Volumul, care va cuprinde comunicările *in extenso* (şi nu în rezumat, cum a trebuit din păcate să fie citite) şi completate cu întreaga argumentare de exemplificări muzicale (care, iarăşi, a trebuit să fie eliminate din expunerile verbale), va constitui, în urma traducerii lui în mai multe limbi de circulaţie universală, o primă exegeză multilaterală a operei şi vieţii lui George Enescu, de care orice muzicolog român sau străin va trebui să ţină seama în continuarea cercetărilor.

PROIECTELE NOASTRE ŞI TÎNĂRUL SPECTATOR [1]

În manifestările culturale din ţara noastră se poate observa un larg proces de informare a publicului, deci şi a tineretului, cu problemele pe care şi le pun în diferite domenii de activitate creatorii, atît din ţara noastră, cît şi din diferite părţi ale lumii. Astăzi, un tînăr intelectual nu mai poate ignora cine este Beckett, sau Stockhausen, sau oricare alt reprezentant de seamă al culturii şi ştiinţei contemporane.

De aceea mi se pare că eforturile unora din creatorii noştri în fundamentarea unui mod de a gîndi şi de a se exprima propriu locului în care ne aflăm şi epocii pe care o trăim, eforturi similare unor creatori de prestigiu din toată lumea, nu-l mai pot nedumeri pe un tînăr intelectual.

În acest context cultural, preocupările noastre au fost axate în ultimul timp în definitivarea lucrării pentru orchestră *Eteromorfie*.

Titlul lucrării este împrumutat din ştiinţă. Cuvîntul *eteromorf* înseamnă, precum se ştie, prezenţa mai multor forme diferite la una şi aceeaşi specie. În acelaşi sens l-am întrebuinţat pentru a defini mai multe forme diferite ale unui singur tip de scriitură, şi anume : *eterofonia*.

Eterofonia ca fenomen sonor este o descoperire a muzicii din veacul nostru.

Ea există însă şi în muzica arhaică. Tocmai acest tip, am zice arhetipal, ne-a interesat să-l dezvoltăm într-o formă adecvată. Pentru că ni se pare că în cursul istoriei, treptat, scriitura omofonă a generat formele omofone (bunăoară sonata), iar scriitura polifonă, formele polifone (de pildă fuga), scriitura eterofonă este firesc să genereze cu timpul forme eterofone.

---

[1] În *Scînteia tineretului*, Bucureşti, 5 februarie 1968.

LABORATOR DE CREAȚIE [1]

Mihai Moldovan : — *Actul creator presupune informație, documentare, analize, o permanentă investigare a resurselor latente. V-am ruga să ne vorbiți despre ultimele dvs. preocupări în acest domeniu.*

Ștefan Niculescu : — În urma unor numeroase analize ale muzicii din diferite epoci și stiluri — analiza este o unealtă permanentă din „șantierul" meu de creație — am ajuns la o concluzie, pentru mine fundamentală, și anume, aceea că, sub aspect fenomenologic, evenimentele sonore se pot grupa în 3 categorii distincte posibile : fenomene de „detaliu", fenomene de „rarefiere" și fenomene de „aglomerare". Acești termeni — detaliu, rarefiere și aglomerare — desemnează moduri diferite ale urechii noastre de a sesiza structura evenimentelor sonore. Astfel, cînd detaliile sînt perceptibile, ca în cazul, de pildă, al unei melodii, fenomenul l-am numit de detaliu. Dimpotrivă, cînd detaliile nu sînt distincte datorită îngrămădirii unui număr prea mare de evenimente, fenomenul l-am numit de aglomerare.

M. M. : — *Puteți să ne dați un exemplu ?*

Ș. N. : — Zgomotul continuu al ploii, care e alcătuit, precum se știe, dintr-o multitudine de sunete izolate, percepute însă nu individual, ci în ansamblu, ca „bloc" sonor. Desigur, există fenomene de aglomerare realizabile nu numai din îngrămădiri de „puncte", ci și de „linii" (de pildă melodii) sau „volume" (de pildă omofonii) etc.

În sfîrșit, cînd distanțele temporale dintre evenimente devin atît de mari încît urechea nu mai integrează acele evenimente într-o unitate, adică într-o aceeași cursivitate, fenomenul l-am numit de rarefiere.

M. M. : — *Această diferențiere este mai curînd teoretică.*

Ș. N. : — Evident, între aceste 3 cazuri există o infinitate de poziții intermediare, mergînd progresiv de la rarefiere la detaliu și de la detaliu la aglomerare. Astfel se invederează un „spațiu" continuu de fenomene sonore în care detaliul ocupă locul de mijloc, iar rarefierea și

---

[1] Interviu radiodifuzat la 11 iunie 1968.

aglomerarea, locurile simetrice extreme. Fenomenele de detaliu au o mare frecvență. Muzica europeană cultă constituie un vast exemplu. Fenomenele de aglomerare sînt rare. Apar, de pildă, în unele muzici folclorice sau extra-europene, precum și în cîteva lucrări contemporane de avangardă. Aproape inexistente sînt fenomenele de rarefiere.

M. M. : — *Folosiți în lucrările dvs. aceste fenomene?*

Ş. N. : — Am folosit în lucrările proprii pe lîngă fenomenele de detaliu și fenomene de aglomerare. Acestea din urmă au devenit atît de captivante, încît le-am utilizat cu precădere în cea din urmă lucrare pentru orchestră intitulată *Eteromorfie*. Tot în această lucrare și-au făcut loc cîteva momente de rarefiere.

M. M. : — *Integrarea noilor categorii sonore în muzică presupune găsirea celor mai eficiente metode de structurare.*

Ş. N. : — Desigur, mă interesează nu numai integrarea noilor categorii sonore în muzică, ci și descoperirea celor mai adecvate metode de structurare a lor, atît la nivelul limbajului, cît și al formei. Mi se pare, în acest sens, nejustificată constituirea unor aglomerări sau rarefieri pe baza unor tehnici oricît de moderne dar aparținînd domeniului detaliului, precum și construirea unor fenomene de detaliu cu mijloace tipice aglomerării sau rarefierii. De aceea, pentru atingerea concordanței dintre materialul sonor și organizarea lui mă preocupă crearea unor noi procedee, inclusiv cele bazate pe aplicarea în muzică a matematicii moderne.

M. M. : — *Vă rugăm să ne spuneți cîteva cuvinte despre ultimele lucrări.*

Ş. N. : — Ultima lucrare terminată este o piesă pentru pian intitulată *Joc al tastelor*. Se numește astfel pentru că uzează frecvent de rezonanțele care apar apăsînd „mut", fără sunet, unele taste ale pianului și atacînd normal, convenabil, altele. Forma permite mai multe posibilități diferite de înlănțuire a celor 6 secțiuni, evidențiind deci o multitudine de forme echivalente, din care interpretul își alege o variantă. O astfel de formă se întîlnește în aproape toate lucrările mele recente, și e pe deplin adecvată, cred, materialului cu care operez.

CONTROL ŞI INDETERMINISM ÎN MUZICĂ [1]

Radu Stan : — *Cu ce semnificaţie aţi dori să fie învestită muzica pe care o scrieţi ?*

Ştefan Niculescu : — Aş dori ca muzica mea să fie o fereastră către Real, o realitate incendiară...

R. S. : — *Mesaj către publicul mare ?*

Ş. N. : — ...Un public pe care l-aş vrea cît mai cuprinzător.

R. S. : — *Cum vedeţi relaţiile compozitorului cu destinatarii muzicii — inclusiv profesioniştii ?*

Ş. N. : — Asemeni unui proces de osmoză, adică o legătură mult mai profundă decît poate părea la prima vedere. Idealul ar consta în extinderea acestui dialog la scara întregii umanităţi.

R. S. : — *Într-o recentă anchetă aţi afirmat că „trăim primul moment mare al muzicii noastre"...*

Ş. N. : — Susţin că muzica românească evoluează azi cu o vigoare, cu o diversitate şi la un nivel artistic necunoscute în trecut, decît în cazul cîtorva excepţionale personalităţi. Aceasta, pentru că etapa importantă pe care o trăim, a şcolii româneşti naţionale, are toate şansele să marcheze şi destinele universale ale muzicii.

R. S. : — *V-aţi ocupat şi de muzicologie. Aţi putea defini constantele stilistice ale muzicii româneşti ?*

Ş. N. : — Nu am ajuns să le desprind în generalitatea lor, deşi le-am căutat în folclor, la Enescu, Jora sau Andricu. Găsesc că dezvoltarea explozivă a muzicii noastre face imposibilă circumscrierea particularităţilor care se creează chiar sub ochii noştri. Precizarea lor, în acest moment de mare expansiune, ar putea fi contrazisă de diversitatea operelor în curs de apariţie.

R. S. : — *Nu s-ar putea porni totuşi de la analiza structurală ?*

---

[1] Interviu apărut în *România literară*, Bucureşti, nr. 2 (14), 9 ianuarie 1969, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

Ş. N.: — Pentru ceea ce s-a cristalizat şi totodată s-a încheiat, lucrul este posibil şi chiar indicat, deşi termenului de *structură*, atît de vehiculat azi, nu cunosc să i se fi dat în muzică o precizare satisfăcătoare.

R. S.: — *Puteţi aduce un punct de vedere propriu?*

Ş. N.: — Eu înţeleg prin noţiunea de *structură* în muzică *un ansamblu de relaţii* (o „relaţie de relaţii") între factorii muzicii (înălţime, durată, timbru, densitate etc.) *care rămîne constant* (sau relativ constant) *pe durata lui.* Cînd se produce o schimbare, ni se înfăţişează fie o structură deosebită, fie o variantă a celei precedente.

R. S.: — *Această definiţie poate fi aplicată atît muzicii noi, cît şi celei clasice...*

Ş. N.: — Evident. Numai că, astăzi, ansamblul de relaţii care particularizează structura nu mai poate fi preluat de la un model tradiţional; el trebuie imaginat, în mare parte, sau în întregime, de către compozitor.

R. S.: — *E o cerinţă obiectivă?*

Ş. N.: — Da. Pentru că vocabularul, morfologia, sintaxa muzicii noi sînt cu totul altele decît cele ale muzicii tradiţionale.

R. S.: — *O corespondenţă între gîndirea structuralistă şi cea a compozitorului de azi?*

Ş. N.: — Similitudine, dar nu identitate. Eforturile compozitorului se îndreaptă spre crearea conştientă a noilor structuri, iar ale structuralistului spre identificarea lor printr-o specifică metodă de cercetare. Ceea ce îi apropie este, din partea compozitorului, necesitatea elaborării structurii şi, implicit, cunoaşterea comportării ei în toate detaliile, rezultat final la care ajunge şi structuralistul.

R. S.: — *S-ar putea induce un criteriu estetic de selecţie a operei muzicale?*

Ş. N.: — Aş afirma că o structură reuşită este aceeea care echilibrează organic factorii ce o compun. Condiţia odată împlinită, se creează premisa ca muzica să poată comunica un sens. Cele mai bune pagini contemporane, de la Alban Berg la Sylvano Bussotti, ca să nu mai vorbesc de marea artă clasică, prezintă acest echilibru.

R. S.: — *V-aş ruga să precizaţi mecanismul lui.*

Ş. N.: — Mi se pare că o lege, pe care o bănuiesc universală în compunerea unei structuri viabile, este aceea de a da o anumită variabilitate unora din factorii muzicii, totodată păstrîndu-i constanţi pe cei-lalţi. Variabilitatea extremă a tuturor factorilor creează haos, în timp ce constanţa lor absolută — platitudine. Bunăoară, la Bach, în structurile *constante* tonal, *mişcarea* melodică sau polifonică sau ritmică etc. este *accentuată*, şi viceversa. E vorba, aici, de o condiţie esenţială a inteligibilităţii şi accesibilităţii.

R. S.: — *Aţi afirmat că gîndirea muzicală tradiţională s-a construit cu modele preexistente, dar că ele nu mai servesc compozitorului contemporan. Cum explicaţi această imposibilitate?*

Ş. N.: — A fost o vreme cînd creatorul de muzică a avut la îndemînă un vocabular preconstituit, de asemenea, o schemă generală pentru formă. De pildă, în modelul — abstractizat la esenţă — al *allegro*-ului de sonată, el îşi situa — cu modificări, adaptări şi reinterpretări — materia muzicală concretă a acelei sonate, dînd opusului nota sa particulară, personală, unică. Putea rezulta cel mult o îmbogăţire a vocabularului şi, totodată, o reinterpretare a formei. După un veac de mari schimbări, muzica a ajuns din nou să-şi precizeze vocabularul. De vreo două decenii ne stă la îndemînă, teoretic, orice sursă sonoră cuprinsă între sunetul sinusoidal şi zgomot. Trebuie însă descoperite *legile de articulare* care să corespundă noului material.

R. S.: — *Legi?*

Ş. N.: — Întocmai. Procese legice de legare a diverselor părţi ale discursului muzical, corespunzătoare tot atît de firesc materiei sonore ca şi în cazul capodoperelor clasice. Practic, de zece ani, în domeniul sunetului nu a mai apărut nici o noutate. Dacă vocabularul muzicii noi este, în bună parte, constituit, lipseşte cu desăvîrşire schema generală apriorică. De aceea, compozitorul este obligat, odată cu fiecare lucrare, să imagineze el însuşi modelul pentru articulările sintactice, iar dacă nu, să-l preia din diverse discipline (matematică, arhitectură etc.).

R. S.: — *În acest context, ce înţeles atribuiţi formei?*

Ş. N.: — Forma mi se pare a fi relaţia dintre structuri, relaţie care unifică organic diversitatea lor posibilă. S-ar putea lua în considerare şi alte definiţii, dar pe aceasta o văd esenţială.

R. S.: — *Într-un important studiu despre problematica formei în muzica actuală, György Ligeti înfăţişează antinomia care pune în pericol stăpînirea conştientă de către compozitor a contextelor structurale: ori se va permite formei să rezulte la întîmplare din directivele şi microstructurile prestabilite — situaţie tipică pentru stadiul timpuriu al serialismului integral —, ori se va progresa în lucrare de la prevederea ansamblului, acceptînd ca parte a tîrgului să fie sacrificate toate dezvoltările logice şi fireşti ale detaliilor, oricît de atrăgătoare.*

Ş. N.: — Antinomia, într-adevăr, există, dar acţiunea ei poate fi evitată, imaginînd aprioric un proces al formei, suficient de suplu, încît materialul sonor să-şi poată dezvolta organic toate posibilităţile.

R. S.: — *Sînteţi împotriva indeterminării?*

Ş. N.: — Nu tocmai. Consider chiar că indeterminării trebuie să i se facă loc în procesul compoziţional.

R. S. : — *Cum ?*

Ş. N. : — În ce mă priveşte, folosesc în acest scop două metode. Una — introducerea într-un ansamblu de relaţii, coerent, a unor relaţii noi, neintenţionate sau neprevăzute dinainte, descoperite întîmplător în timpul lucrului, şi aceasta într-o totală libertate faţă de regulile prestabilite. Cealaltă — elaborarea fenomenelor sonore în absenţa oricăror reguli prealabile, descifrarea relaţiilor întîmplătoare apărute între acele fenomene şi continuarea apoi în mod coerent a lucrului pe baza relaţiilor descoperite. Desigur, cele două metode descrise cu totul schematic se pot combina în una şi aceeaşi compoziţie, ceea ce face lucrul cu atît mai complex — şi, pentru mine, mai captivant. (Aproape toate lucrările mele recente.)

R. S. : — *Un exemplu...*

Ş. N. : — În *Joc al tastelor* am plecat de la un ansamblu complex de reguli prestabilite, şi am formulat o primă piesă, care a fost apoi total şi liber remodelată, observînd însă, la un moment dat, noile relaţii apărute în acest chip şi construind în cele din urmă versiunea definitivă pe baza lor.

R. S. : — *Cadrul preocupărilor dv. din ultima vreme ?*

Ş. N. : — Îmi propun să echilibrez două tendinţe vechi ale formaţiei mele : intelectualismul şi refuzul său, refuz care nu înseamnă neapărat nonintelectualism, ci căutarea dincolo de limitele sale. Le descopăr divergente în unele manifestări reprezentative ale muzicii de azi numite *cibernetică muzicală* şi *aleatorism*. Termenii nu sînt tocmai potriviţi, dar exprimă, cel puţin în cazul unor autori serioşi, cele două tendinţe profunde ale spiritului.

R. S. : — *Cum vedeţi posibilitatea echilibrării contrariilor ?*

Ş. N. : — Nu intenţionez să obţin neapărat un control matematic al întîmplării, deşi, parţial, se poate găsi acest aspect în unele din ultimele mele lucrări (*Eterofonie*, *Formanţi*). Pentru că reducerea la combinaţii probabilistice a unor elemente de la început inventariate, oricît de savant conduse, nu poate subsuma ceea ce înseamnă cu adevărat „*ALEA*", şi, astfel, epuiza misterul.

R. S. : — *Cum consideraţi aleatorismul în celălalt înţeles al său, adică al muzicii care lasă o mare libertate de iniţiativă interpretului ?*

Ş. N. : — Evident, nu-l neglijez, mă interesează spectacolele în care un interpret inteligent şi cultivat ştie să improvizeze pe un text *sugerat* de compozitor. Personal însă, vreau să rămîn singurul responsabil, şi nu ...coautor al lucrărilor mele... De aceea autonomia pe care o las interpretului o încadrez în limite bine stabilite.

R. S. : — *Şi anume ?...*

Ş. N. : — Articulări ale materialului sonor macro- şi microstructural în diverse variante pe care le las la libera opţiune a executantului.

R. S. : — *Ce loc ocupă calculul matematic în procesul dv. de elaborare ?*

Ş. N. : — Acela de unealtă a imaginaţiei.

R. S. : — *La ce discipline recurgeţi ?*

Ş. N. : — După nevoie, la analiza combinatorie, algebra lineară, geometria analitică, teoria mulţimilor, teoria grafelor etc.

R. S. : — *Aţi lucrat cu vreun centru de calcul ?*

Ş. N. : — Pentru lucrări proprii nu a fost necesar. Dar acum cîţiva ani am elaborat, împreună cu un versat matematician, un studiu de polifonie ritmică pe care l-am prezentat la Academie, în cadrul unei sesiuni de comunicări pe teme de automatică. În cazurile cu un volum mai mare de operaţiuni, m-am servit de propria-mi riglă de calcul.

R. S. : — *Studiile şi practica dv. de inginerie şi-au putut găsi un teren nou de aplicare...*

Ş. N. : — Ţin să observ că, cel puţin pînă în prezent, folosirea în muzică a logicii matematice, a calculului probabilităţilor etc. înseamnă preluarea unor *aspecte elementare* ale acestor discipline — vezi cărţile unui Xenakis, Barbaud, Hiller, care fac uz adesea de enunţuri prezentate şi în *Matematica modernă* a lui Papy, scrisă, precum se ştie, pentru uzul elevilor de 12 ani...

R. S. : — *Şi, totuşi...*

Ş. N. : — Firește, nu vreau să diminuez importanţa pe care o prezintă aplicarea matematicii în muzică. După părerea mea, analiza combinatorie a fost dintotdeauna — conştient sau nu — disciplina la care compozitorul a recurs prin excelenţă. Azi intervin noi perspective, care, în ultimă instanţă, sînt cercetări din alte unghiuri de vedere ale posibilităţilor combinatorii.

R. S. : — *Aveţi în vedere vreo contribuţie românească ?*

Ş. N. : — Găsesc că cercetările colegilor mei Stroe, Vieru şi Meţianu sînt nu numai originale, ci şi cu fericite rezultate pe plan estetic.

R. S. : — *Care este limita controlului în procesul compoziţiei ?*

Ş. N. : — În măsura în care nu devine paralizant. Oricît de riguros, controlul trebuie să permită iruperea neprevăzutului.

R. S. : — *Pot fi preluate în muzica nouă tehnici şi elemente aparţinînd tradiţiei ?*

Ş. N. : — Totul mi se pare azi cu putinţă. Cu condiţia să servească la lărgirea perspectivelor, şi nu la diminuarea lor prin readoptarea unor poziţii depăşite istoric.

R. S. : — *Chiar şi monodia acompaniată ?*

Ş. N. : — De ce nu ?

Scanned with OKEN Scanner

CREAȚIE ȘI ORIGINALITATE [1]

Anton Dogaru : — *Găsiți un domeniu de definiție pentru autentica originalitate în creație ?*

Ștefan Niculescu : — Aș despărți net cei doi termeni asociați în expresia „autentica originalitate". Mi se pare că numai unul este cu adevărat fundamental, celălalt fiind un rezultat. Ceea ce dă valoare de unicat unui fapt de artă (sau de viață) este autenticitatea, iar dacă faptul este autentic el este implicit și original, chiar dacă această originalitate nu ne izbește dintr-o dată, sau, dimpotrivă, ni se pare la prima vedere ostentativă. Trebuie, prin urmare, să ne întrebăm întotdeauna dacă sub lipsa înșelătoare a originalității sau sub originalitatea aparent scandaloasă nu există autenticitate. În cazul cînd există situația de a nu înțelege o astfel de originalitate se explică prin lipsa noastră de disponibilitate.

A. D. : — *Ce raport stabiliți între cuplul tradiție-inovație și autentica originalitate ?*

Ș. N. : — Răspunsul la întrebare este cuprins în cel anterior. O artă autentică este în mod natural inovatoare, plasîndu-se în felul ei într-un anumit moment istoric, ce leagă trecutul de viitor.

A. D. : — *Specificul național accelerează sau frînează autentica originalitate ?*

Ș. N. : — Situația este aceeași : arta autentică este singura care îmbogățește patrimoniul cultural al unui popor ; ea poate deveni — chiar devine cu timpul — definitorie pentru specificul acelui popor.

A. D. : — *Cum apreciați rolul limbajului matematic în operația genetică a creațiilor autentic originale ?*

Ș. N. : — Prezența matematicii zise moderne în activități ca biologia, lingvistica, arta etc. este relativ curentă astăzi. Totuși, matematica nu poate suplini lipsa de imaginație artistică : ea este doar un suport,

[1] Interviu apărut în *Cronica*, Iași, anul VII, nr. 37 (398), 14 septembrie 1973, p. 6.

desigur important, al acesteia. Ceea ce contează, în cele din urmă, este folosirea sau nefolosirea matematicii într-un mod autentic, dintr-o reală necesitate interioară.

A. D. : — *Schimbările cameleonice de stil afectează procesul de filtrare a creațiilor autentic originale, sau nu ?*

Ş. N. : — Dacă schimbările cameleonice de stil sînt expresia unei necesități autentice, atunci se impun ca oricare fenomen natural. Există exemple de acest fel mai ales în epoca noastră, atît de supusă schimbărilor : Stravinski, Picasso şi alții... Dacă nu sînt autentice, atunci sînt simple adaptări sterile la modificările modei.

A. D. : — *Epoca noastră implică parametri speciali în problema autenticei originalități în creație ?*

Ş. N. : — Mi se pare că în epoca noastră am devenit conştienți cel puțin de un fapt, şi anume, de instabilitatea relativă a limbajului artistic. Dacă această instabilitate este evidentă cînd se compară diferite epoci ale istoriei culturii, adică este acceptată pe porțiuni mai mari de timp, în secolul nostru, transformările sînt, pentru unii, derutant de rapide. Cam aproximativ 10 ani durează o anumită idee autentică — şi deci nouă — în artă. Faptul se explică în primul rînd prin explozia de informații şi modificarea rapidă de viziune ce caracterizează, în epoca noastră, aproape toate domeniile de activitate, inclusiv arta. Trebuie, de aceea, să avem curajul să privim în față acest fenomen : totul, absolut totul se clasicizează într-un număr redus de ani. Ceea ce nu înseamnă că avem mereu de a face cu experiențe ratate : dimpotrivă, atunci cînd creațiile sînt autentice — şi sînt numeroase cazuri de acest fel în vremea noastră — ele se integrează marelui muzeu artistic al umanității. Procesul este acelaşi ca în trecut, numai că se desfăşoară mult mai accelerat.

Se cere, prin urmare, de la toate generațiile de astăzi, tineri sau vîrstnici, capacitatea nu numai de a se adapta schimbărilor neîncetate, ci şi de a le crea în mod autentic.

BERLINUL OCCIDENTAL : 5.V.1971—5.V.1972 [1]

Şederea în Berlin nu a însemnat pentru mine o revelaţie în domeniul artei. Eram de mult familiarizat cu principalele direcţii artistice actuale, iar operele noi auzite la Berlin nu au provocat vreo transformare sau revoluţionare a lor. Totuşi, contactul nemijlocit cu numeroşi artişti sau în genere cu oameni de cele mai diverse profesiuni, cu felul lor de a gîndi sau simţi, de a-şi asimila sau, dimpotrivă, de a fi copleşiţi de realitatea din jur, a reprezentat o experienţă de neuitat. Am participat efectiv la viaţa, inclusiv artistică, atît de trepidantă, a oraşului, am compus, am avut răgazul să meditez, să-mi înţeleg reacţiile faţă de mediul în care trăiam, să-mi fac noi prieteni. Şi în cele din urmă rezultatul poate cel mai important a fost acela de a-mi confirma şi deci întări vechile opţiuni artistice sau de viaţă, de a mai înainta cu încă un pas în conştiinţa de sine.

[1] Versiunea germană a textului s-a publicat în *10 Jahre Berliner Künstlerprogramm*, Berliner Künstlerprogramm und die Autoren, Berlin, 1975, p. 65.

MELOS NAȚIONAL ȘI UNIVERSAL [1]

Radu Stan : — *V-am ruga să puneți în relație școala muzicală din România de azi cu tradițiile autohtone, cu noutățile din lumea muzicii ori cu ce altceva socotiți nimerit și să ne dați reperul locului ei sub soare.*

Ștefan Niculescu : — Creația muzicală românească a atins azi punctul culminant al nu prea îndelungatei sale istorii. Mă refer, desigur, nu la folclor sau la muzica bizantină, care ne așază în rîndul celor mai vechi și bogate tradiții similare din lume, ci la arta cultă de tip european, apărută la noi mai tîrziu decît în alte țări ale continentului nostru.

Spun „punct culminant" pentru că nicicînd n-am avut o asemenea avalanșă de lucrări, orientate stilistic atît de divers, de un cert nivel profesional și semnate de autori din toate generațiile. Aceasta nu înseamnă că, în trecut, n-au existat personalități de excepție. Să-l citez doar pe George Enescu, primul compozitor care a împlinit magistral vocația internațională a muzicii românești.

Prin Enescu s-a ajuns să se depășească în bună măsură anacronismul față de evoluția universală a muzicii, racilă cîndva de neînlăturat, care a marcat creația noastră cultă încă de la începuturile ei și ar fi dus la provincialism. De aceea, după asimilarea liniilor directoare ale gîndirii muzicale din secolul nostru — dar fără să neglijeze străvechile tradiții autohtone —, creația românească din ultimii ani a ajuns să propună soluții originale în contextul culturii universale.

R. S. : — *Cum credeți că ați contribuit personal la afirmarea artei și în ce fel gîndiți dezvoltarea românească pe tărîmul creației muzicale ? Vă socotiți de acord sau în dezacord (stilistic, de metodă, de spirit etc.) cu ce fac alți compozitori români ?*

Ș. N. : — Cînd nu e vorba de metode de lucru, mi se pare că ideea „coexistenței pașnice" e valabilă și pentru compozitori. Personal, mă străduiesc să înțeleg orice soluții creatoare. Respect însă doar munca dusă pînă la capăt.

---

[1] Interviu apărut în *Tribuna României*, București, anul II, nr. 25, 15 noiembrie 1973, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

R. S.: — *Vorbiți-ne, vă rugăm, despre criza de comunicare contemporană: ați resimțit-o în relațiile dv. cu publicul? Aveți în vedere vreo soluție românească valabilă în plan universal?*

Ș. N.: — Problema crizei de „comunicare cu publicul" a existat dintotdeauna și se pune mai degrabă individual decît colectiv: operele care au depășit-o au fost selecționate de istorie. Nu cred însă în posibilitatea comunicării dintre artă și amatorul de ocazie. Comunicarea deplină presupune o îndelungată frecventare a artei. De aceea, nu numai neputința artistului, ci și lipsa de informare a consumatorului provoacă criza.

R. S.: — *Sînteți convins că un creator trebuie să-și întemeieze opera pe o consecvență logică, pe un sistem propriu elaborat — eventual, exprimat și teoretic?*

Ș. N.: — Sînt deopotrivă pentru și împotriva ideii de sistem. Și azi, ca în toate timpurile sau la toate culturile — e vorba în special de artă cultă —, se simte nevoia de sistem, în sensul cel mai larg: o bază consolidată pe care imaginația să poată clădi *liber*. Spre deosebire de trecut, nu mai există azi un sistem unic: sînt de fapt tot atîtea sisteme (sau lipsă de sisteme, ceea ce, într-un fel, e același lucru!) cîți compozitori sînt. Dar ce-mi pare reprobabil este să devii prizonierul unui sistem închis, adică să fii opac la acele realități din jur care nu pot fi justificate de propriul sistem. De aceea, aspir către un „sistem deschis", susceptibil de îmbogățiri nelimitate sau chiar de înnoiri radicale, care să permită neîncetata adaptare la real.

ACTUL CREAȚIEI ESTE, DEOPOTRIVĂ, INTUIȚIE ȘI INTELIGENȚĂ [1]

Vladimir Udrescu : — *Nu pot ocoli, pentru ceea ce-şi propune interviul de față, o întrebare convențională : care vă sînt preocupările actuale ?*

Ștefan Niculescu : — Simt acum nevoia de a redescoperi un concep foarte vechi — existent de cînd muzica — și care se cheamă melodie... Ultima mea lucrare (de fapt, două gemene : *Ison I* și *Ison II*) cultivă un fel de vastă melodie în care se contopesc din cînd în cînd, asemenea apelor unei delte, undele melodice. Este, așa-zicînd, o redescoperire a melodiei, dar nu orientîndu-mă înapoi, ci mergînd înainte. De aici și un aspect mai liniștit al creației...

V. U. : — *...față de, să zicem, momentul intrării dv. (ca și al generației din care faceți parte) pe teritoriul muzicii.*

Ș. N. : — Trebuie să ne amintim că muzica a trăit, după ultimul război mondial, un moment de aparentă ruptură cu tradiția. Generația mea s-a încumetat să aducă ceva „absolut nou" cu fiecare lucrare. Dar a fost o iluzie, fiindcă „absolut nou" nu există. Există o trăire nouă, un mod nou de a combina lucruri mai vechi. Nu sîntem creatori din nimic, ci întotdeauna stăm pe ceva.

V. U. : — *Dacă nou în totalitate nu poate fi, ce-i rămîne creatorului ?*

Ș. N. : — După atîtea experimente, contează doar dacă un fapt de artă sau de viață e autentic. Și cînd acesta este într-adevăr, e implicit original pentru că e unic. Asta este ceea ce respect eu acum, chiar dacă autenticul ne frapează, sau, dimpotrivă, e disimulat într-un cadru mai mult sau mai puțin tradițional.

V. U. : — *În genere, lucrările dv., care se situează într-o arie a creației simptomatică pentru secolul nostru, sînt suspectate că ar fi mai mult rodul calculului logic decît al intuiției.*

---

[1] Interviu apărut în *Informația Bucureștiului*, anul XXI, nr. 6372, 28 februarie 1974.

Ş. N. : — Intuiţia, impulsul de moment nu contravin necesităţii de a investiga conştient zone umane de care încă nu ştim nimic. Creaţia nu poate exista decît în aceste condiţii. A şti muzică (compoziţie) înseamnă a putea. E ridicol să vorbeşti despre tendinţe artistice pe care nu le-ai asimilat. Practica joacă un rol fundamental în muzică. Arta e şi o „tehne" cum spuneau cei vechi. Fie că vrei, fie că nu, tot uzezi de mijloace raţionale. Important e să înveţi cum să-ţi asculţi intuiţia sau să elaborezi mijloace pentru a da naştere unui fapt artistic. Nu există hiatus între planul logic şi intuiţie. Sînt două aspecte ale aceleiaşi medalii. Actul compoziţional nu se face legat la ochi : e deopotrivă intuiţie şi inteligenţă.

V. U. : — *Probabil că evoluţia dv. artistică nu e fără legătură cu descoperirea (de către dv.!) a unei structuri muzicale : monodia, recte melodia...*

Ş. N. : — Prin '61—'62, am simţit nevoia să dezvolt şi să depăşesc faza iniţială (serialismul integral în care am contopit şi surse naţionale : Enescu şi unele aspecte inedite ale culturii folclorice arhaice). Aşa am descoperit că există structuri muzicale neglijate, cum este, bunăoară, eterofonia, ceea ce mi-a deschis porţi nebănuite în cercetarea muzicală. Dezvoltînd mai tîrziu eterofonia în raport cu celelalte structuri posibile, am descoperit monodia, adică melodia.

V. U. : — *Interesant că tocmai dv., cu începuturi atît de radical noi, vă întoarceţi la melodie, care e, oricum, mai veche...*

Ş. N. : — Există o responsabilitate a artistului faţă de sunet. Cu siguranţă, avem şi în spaţiul audibil o anumită poluare. Cred însă că unul dintre scopurile muzicii e să refacă starea pură a spaţiului audibil. Ca să-şi atingă scopul, muzica trebuie să devină cît mai comunicabilă.

CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ SE SITUEAZĂ AZI LA PUNCTUL CEL MAI ÎNALT AL ISTORIEI SALE [1]

Romulus Balaban : — *Există o ruptură între muzica modernă și cea clasică ?*

Ștefan Niculescu : — Cultura europeană, gîndirea, simțirea, spiritul european au o extraordinară mobilitate în raport cu spiritul, simțirea și gîndirea altor culturi. Se modifică de la secol la secol. Între muzicile secolelor 13, 16 sau 20 există diferențe mari, expresia unei permanente evoluții interne a muzicii, alături de păstrarea unei continuități mai greu sesizabile. O paralelă între arta cuprinsă de la momentul de referință Bach la momentul de referință Wagner și muzica veacului nostru dă senzația unei rupturi. Discontinuitate însă numai aparentă. Omul modern vede mai departe în timp și spațiu. Poate urmări întreaga istorie a unui fenomen, a unei arte. Pînă acum vreo 200 de ani, omul de cultură muzicală europeană cunoștea și prețuia realizările artistice din timpul său, precum și cele aparținînd generațiilor imediat premergătoare. Ceea ce se petrecea în afara culturii europene, considera barbar. De la o vreme, mai precis de la romantism încoace, optica s-a schimbat, devenind integratoare. Limitele de timp și de spațiu s-au retras.

R. B. : — *Cu ce s-a soldat spargerea orizontului ?*

Ș. N. : — Au început să fie descoperite culturile extraeuropene. S-a realizat, pentru prima oară, contactul cu fenomene și cu sensibilități artistice foarte diferite. Treptat (astăzi) s-a ajuns chiar la planetizarea schimbului de valori, la joncțiunea tuturor valorilor cultural-artistice, spiritualitatea europeană îmbogățindu-se astfel cu seve străine.

R. B. : — *Ce contacte noi a făcut muzica europeană în ultimul secol ? Din ce surse s-a îmbogățit ?*

---

[1] Interviu apărut în Balaban, Romulus. *Dialoguri contemporane*. București, Editura Eminescu, 1976, p. 101—108.

Ş. N. : — Enescu, Bartók, Stravinski i-au adus seve folclorice. Messiaen, Debussy, Boulez — substanţe orientale sau africane etc. Materia sonoră a muzicii europene a sporit, de asemenea, şi prin utilizarea unor realizări ale evoluţiei tehnico-ştiinţifice (cum ar fi instrumentele electronice şi prelungirea sunetului pe benzi magnetice). Un asemenea vocabular fundamental reînnoit, trebuia ordonat, materializat. Cu atît mai mult, cu cît sistematizarea constituie şi ea o trăsătură a spiritului european, observabilă, desigur, dar în mai mică măsură şi în perimetrul altor culturi.

R. B. : — *Ce sisteme de ordonare a vocabularului a consacrat pînă acum muzica europeană ?*

Ş. N. : — Din secolul 12 pînă la Renaştere a existat un sistem modal medieval ; apoi, de la Renaştere pînă la Wagner (*Tristan şi Isolda*), un sistem tonal ; urmaşii lui Wagner au dus pînă la capăt cromatismul existent în opera citată. Sistemul care avea să introducă ordinea în mişcarea postwagneriană s-a numit sistemul serial. După cel de-al doilea război mondial, limbajul universal al serialismului integral şi-a propus să organizeze serial nu numai înălţimea şi timbrul, ci şi ritmul şi intensităţile. Serialismul avea să dureze doar vreo 40 de ani — pînă prin 1960. Dar metamorfoza limbajului muzical avea să continue. Efortul de sinteză a tuturor orientărilor muzicale manifeste în prima jumătate a veacului nostru a dus la descoperirea unor noi fenomene sonore, pentru care şi organizarea serială devenise prea strîmtă, nu mai era de ajuns.

R. B. : — *Un exemplu de asemenea fenomene sonore pe care nici organizarea serială nu mai putea să le încapă.*

Ş. N. : — Evenimentele muzicale sînt atît de dense pe unitatea de timp, încît nu mai pot fi auzite, nu mai pot fi percepute în detaliu, fiind recepţionate ca nişte conglomerate sonore. Corespondentul lor natural : zgomotul ploii. Zgomotele elementare izolate (picăturile) nu sînt audibile fiecare în parte, ci integrate într-un zgomot continuu, generalizant. Serialismul, preocupat de relaţiile de detaliu dintre sunete, nu era potrivit pentru organizarea unui asemenea fenomen sonor cu detaliile imperceptibile. De aceea, au început să fie căutate noi sisteme de organizare şi desfăşurare în timp a materiei sonore. Vremea unui sistem unic trecuse. Sistem unic pentru toţi compozitorii anului 1976 nu mai exista. Acest refuz de aliniere pare că se întîlneşte în toate epocile de tranziţie.

R. B. : — *Există atîtea sisteme cîţi compozitori ?*

Ş. N. : — Exagerînd, da. O muzică scrisă în 1974 se recunoaşte uşor în comparaţie cu o muzică scrisă în 1934. Au intervenit fenomene de vocabular, morfologie şi sintaxă noi. Materia sonoră s-a îmbogăţit. Tot ceea ce e cuprins între sunetul sinusoidal şi zgomote stă acum la dispoziţia compozitorului. Vocabularul muzicii noi s-a constituit. Nu prea

Scanned with OKEN Scanner

știm să umblăm cu el, nu prea știm să legăm diversele părți ale discursului muzical, legile de articulare corespunzătoare noului material n-au fost încă descoperite. De aceea, fiecare compozitor e obligat să-și imagineze singur sintaxa fiecărei lucrări, cu sau fără sprijinul matematicii, arhitecturii etc.

R. B.: — *E salutară dispariția sistemului, pentru că dispărînd sistemul unic a dispărut în fapt sistemul?*

Ș. N.: — Sînt pentru și împotriva ideii de sistem în artă. Și azi, ca totdeauna, e nevoie de sistem înțeles în sensul cel mai larg, de bază consolidată pe care imaginația să se miște liber. Mă străduiesc să înțeleg orice soluție creatoare individuală, respect însă doar munca dusă pînă la capăt. Reprobabil este să devii prizonierul unui sistem închis, să fii opac la realitățile incompatibile cu propriul tău sistem. Precum și să judeci din afară metodele de creație la care n-ai acces din insuficiență artistică sau intelectuală.

R. B.: — *Există o poziție optimă între cele două atitudini extreme de organizare a materialului sonor: sistemul unic și sistemul individual?*

Ș. N.: — Idealul l-ar constitui un sistem deschis, susceptibil de îmbogățiri nelimitate, de înnoiri radicale, permițînd o neîncetată adaptare la real.

R. B.: — *Ce repercusiuni are asupra muzicii faptul că oamenii în general, și bineînțeles compozitorii, trăiesc de la o vreme nu în izolare, nu doar pe dimensiunea locală, ci sub arcul comunității planetare?*

Ș. N.: — Un compozitor din America, din Japonia sau din România va fi influențat deopotrivă de condițiile locale și universale. Întîlnirea limbajului universal cu specificul local poate duce uneori la un fel nou de a gîndi muzica. O astfel de descoperire se răspîndește apoi aproape imediat întîlnind tradițiile locale, de unde posibilitatea de a se naște iar ceva nou, ș.a.m.d. E un mecanism de dezvoltare a artei cunoscut culturii europene, dar care s-a extins la întreaga noastră planetă. Îl vedem funcționînd în America, unde s-a născut o nouă școală rezultată prin fuziunea dintre muzicile importante din Europa, Extremul Orient și fertilizate de către solul american. Un proces asemănător se desfășoară acum în Europa.

R. B.: — *O parte din public acuză pe compozitorii moderni de distrugerea melodiei.*

Ș. N.: — Noțiunea de public e vagă. Nu există un singur public. La Ateneu, de pildă, vin oameni diferiți, cu sensibilitate, cultură și necesități spirituale distincte. Există și publicul care stă acasă și ascultă muzică la radio, *pick-up*, televizor, magnetofon. Printre acești melomani eterogeni există unii receptivi, alții rezistenți, alții indiferenți față de

muzica modernă. Istoria muzicii a înregistrat totdeauna asemenea situații. Trecerile de la o epocă la alta au declanșat mereu la început rezistența publicului. Pînă și cei mai importanți dintre compozitori au fost întîmpinați cu reacții contradictorii. Beethoven, Mozart, Stravinski au fost și aplaudați și contestați după executarea lucrărilor în primă audiție. Tuturor li s-a reproșat lipsa melodiei sau anumite sonorități, chipurile, incompatibile cu sensibilitatea omului. Termenii contestării în toate perioadele de înnoire au fost cam aceiași. Toate schimbările profunde ale limbajului muzical, toate noile sisteme de ordonare a materialului sonor au necesitat un timp pînă să fie asimilate de către public. Mă refer la atitudinea celor efectiv interesați de muzică, nu la ascultătorul de ocazie, care nu trăiește o legătură constantă cu muzica. În acest ascultător întîmplător nici nu cred. Comunicarea e condiționată și de o îndelungată frecventare, lipsită de prejudecăți, a artei. Cred în auditorul luminat care frecventează constant și urmărește sistematic fenomenul muzical.

R. B. : — *Sînteți un inginer convertit la muzică ?*

Ș. N. : — Nu ! Studiez muzica din copilărie ; politehnica am urmat-o din voința familiei. Conservatorul l-am făcut în paralel cu liceul.

R. B. : — *Studiile politehnice făcute din voința familiei aveau să devină punct de sprijin pentru muzician ?*

Ș. N. : — Matematica a devenit pentru mine o sursă de inspirație muzicală la fel de importantă cum sînt pentru alții pictura sau literatura. Muzica exprimă stări. Stările le pot exprima mai complet cu ajutorul matematicii. Minunat mijloc de disciplinare spirituală, necesar fiindcă arta presupune disciplina spiritului. Matematica s-a dovedit în stare să împingă departe numărul combinațiilor posibile între structurile muzicale.

R. B. : — *Apare muzica numai din așa ceva ? Din combinații noi de structuri muzicale ?*

Ș. N. : — Trebuie văzut dacă ceea ce se obține e valid din punct de vedere muzical. Matematica ajută compozitorul să realizeze combinații inedite de structuri muzicale. Ele pot fi corecte din punct de vedere matematic, dar monstruoase din punct de vedere muzical. În toate perioadele au fost experimentate combinații fără precedent, aceasta determinînd evoluția internă a muzicii. Cooptată printre instrumentele de lucru ale compozitorilor, matematica lărgește enorm posibilitățile muzicii.

R. B. : — *Ce înțelegeți prin noțiunea de structură muzicală ?*

Ș. N. : — Un ansamblu de relații (relație de relații) între parametrii muzicii : înălțime, durată, timbru, densitate, ansamblu constant sau relativ constant pe toată durata lui.

R. B. : — *Prin ce s-ar caracteriza o structură corectă nu numai din punct de vedere matematic, dar viabil și din punct de vedere muzical ?*

Ş. N.: — Structura reuşită, validă din punct de vedere muzical, realizează un echilibru organic între factorii care o compun. Un echilibru bazat pe mobilitatea unora dintre factorii muzicii, altăuri de stabilitatea celorlalţi. La Bach, cînd tonalitatea e constantă, ritmul şi linia melodică devin mobile. Sau invers. Variabilitatea tuturor factorilor ar naşte senzaţia de haos. Menţinerea tuturor în limite constante s-ar solda cu platitudini. Numai construită pe asemenea suporturi, muzica poate comunica un sens. Muzica cea mai bună, fie clasică, fie contemporană, se impune prin aceste trăsături.

R. B.: — *V-aţi ocupat de analiza textelor muzicale. Ce are pasionant această chirurgie a corpului muzicii?*

Ş. N.: — Descoperă legile după care e compusă o lucrare, legi proprii autorului ei. În al doilea rînd, te descoperi pe tine frecventînd un anume autor. Vreo 10 ani am studiat creaţia lui Enescu. Pînă la urmă aveam să descopăr în cuprinsul ei un fenomen sonor inedit — eterofonia. La Conservator predau o disciplină care dezbate căile de pătrundere în fibrele cele mai intime ale lucrărilor muzicale. Învăţîndu-i pe studenţi, învăţ şi eu o ştiinţă fără sfîrşit. Extrem de interesant să faci asta cu generaţii succesive de studenţi, fiecare generaţie avînd propriile ei intuiţii.

R. B.: — *Cu ce aţi rămas după acest pelerinaj de un deceniu în universul creaţiei lui Enescu?*

Ş. N.: — E primul compozitor care a realizat vocaţia internaţională a muzicii româneşti. Secretul lui de a fi, deopotrivă, compozitor universal şi român mi se pare următorul: Enescu a asimilat tot ceea ce-i oferea cultura europeană a vremii lui (deschidere fundamentală — această îmbinare profundă cu muzica universală a timpului său). A asimilat, apoi, partea din muzica naţională care se potrivea deplin particularităţilor firii sale artistice (folclorul arhaic, o anumită muzică integrabilă în stilul doinit şi cîntecul lung). Este o cale majoră avînd drept rezultat sinteze de excepţie. Prin Enescu a dispărut în bună măsură distanţa dintre evoluţia universală a muzicii şi creaţia muzicală românească cultă.

R. B.: — *Mai există vreo distanţă?*

Ş. N.: — Creaţia muzicală românească se situează azi în punctul cel mai înalt al nu prea îndelungatei sale istorii. Mă refer, desigur, nu la folclor sau la muzica bizantină — prin ele ne situăm în rîndul celor mai vechi şi mai bogate tradiţii de acest tip din lume, ci la arta cultă, zisă europeană, apărută la noi mai tîrziu decît în alte ţări. Afirm ascensiunea muzicii româneşti pînă în punctul ei cel mai înalt, fiindcă nicicînd n-a existat, cum există azi, o asemenea avalanşă de lucrări, cu orientări stilistice atît de diverse, aparţinînd tuturor generaţiilor de com-

pozitori, de un cert nivel profesional. Creaţia românească din ultimii ani, încadrată în gîndirea muzicală a secolului nostru şi în continuitatea marilor tradiţii autohtone, a început să propună soluţii originale în contextul universal al culturii.

R. B. : — *Pe ce direcţie de evoluţie generală a muzicii vă manifestaţi, Ştefan Niculescu ?*

Ş. N. : — Aparţin unei generaţii de compozitori care în toată Europa şi-a propus să exploreze serialismul integral — ultimul sistem universal de organizare a materialului sonor, cu origine în serialismul clasic (Schönberg, Webern, Berg). Punctele mele de sprijin, sursele mele de sugestie : Webern şi Messiaen, Enescu, Bartók şi Stravinski, folclorul românesc arhaic, fenomenele muzicale extraeuropene (javanez, tibetan, african). Am trecut printr-o perioadă cînd organizam muzica utilizînd sistemul serial modal, încheiată prin 1962—1965. Apoi, sub influenţa eterofoniei, devenită preocupare deosebită pentru mine, mi-am dat seama de limitele sistemului serial. Nu era capabil să organizeze fenomenul sonor al eterofoniei. Astfel, am ajuns să-mi imaginez sisteme de organizare proprii, sisteme în care matematica joacă un rol important.

R. B. : — *Explicaţi fenomenul eterofoniei !*

S. N. : — Se întîlneşte în folclorul românesc. Un fluier şi o voce, cu timbrul lor distinct, cîntă concomitent, în unison, aceeaşi melodie. La un moment dat însă, cele două timbruri se descompun într-o „deltă" sonoră, evoluînd pe căi distincte, după care se unesc iarăşi în unison, apoi iar se ramifică etc. Această pendulare continuă de la starea monomelodică la cea plurimelodică alcătuieşte fenomenul eterofoniei. Altceva decît polifonia sau omofonia. Alcătuirea internă a muzicii mele se sprijină pe el. Este o succesiune de ramificări şi de unificări permanente. În muzică există totdeauna o corespondenţă între formă (macrostructură) şi cele mai mici unităţi (microstructură). Fugile lui Bach sînt forme polifonice sprijinite pe cărămida polifonă. În baza aceluiaşi principiu, cărămida eterofonă trebuie să ducă şi ea la forme eterofone. M-a preocupat să declanşez acest proces. Lucrarea mea *Ēteromorfie* e o formă posibilă de eterofonie. *Cantata a III-a, „Răscruce"* (pe versuri de Arghezi) marchează, cred, trecerea spre exploatarea cît mai profundă a eterofoniei.

COMPOZITORII AU CUVÎNTUL [1]

Vladimir Popescu Deveselu : — *Poate că marii majorităţi a ascultătorilor noştri li se va părea curios că prima întrebare a unui interviu despre muzică aduce în discuţie matematica. Şi totuşi, ţinînd seama de evoluţia matematicii în viaţa modernă şi de faptul că în viaţa dumneavoastră a existat un moment în care aţi acordat matematicii o atenţie deosebită, datorită incursiunii pe care aţi făcut-o cîndva în domeniul ştiinţelor exacte, v-aş ruga să începem a vorbi despre relaţiile dintre muzică şi matematică.*

Ştefan Niculescu : — Pătrunderea creatoare a matematicii în diferite sectoare ale activităţii umane sau chiar în efectuarea unor procese intelectuale este pe cale să devină un fapt curent. În acest sens, mă interesează modul în care matematica modernă poate interveni în procesul compoziţional. Nu trebuie să se confunde însă activitatea compozitorului cu cea a matematicianului. E drept că în activitatea compozitorului au intrat întotdeauna, mai mult sau mai puţin conştient, anumite calcule elementare, studiate în aritmetică, analiza combinatorie, progresii, serii. Aceasta l-a făcut pe Leibnitz să spună că un compozitor e de fapt un matematician care se ignoră.

V. P. D. : — *Cele spuse de Leibnitz ar putea face pe unii să conchidă că între matematician şi compozitor nu va mai fi nici o diferenţă dacă acesta din urmă nu se va mai ignora.*

Ş. N. : — Ar fi greşit să se creadă acest lucru. Activitatea compozitorului, deşi cuprinde procese care există şi în activitatea matematicianului, nu se poate reduce la acestea. Din numărul mare de combinaţii posibile între sunete, compozitorul alege pe cele potrivite ideii operei la care lucrează, sensibilităţii sale, normelor artistice ale epocii în care trăieşte, idealului său estetic. Întotdeauna, simţul muzical al compozitorului e chemat să sancţioneze propunerile imaginaţiei şi inteligenţei. Astăzi, fără să se infirme această constatare, problema raportului dintre matematică şi muzică se pune într-un cadru nou, datorită atît dezvol-

[1] Interviu radiodifuzat la 13 mai 1966.

tării fără precedent a matematicii și aplicațiilor ei, cît și schimbărilor de perspectivă în gîndirea muzicală. Dintr-un matematician care se ignoră compozitorul e solicitat să devină un creator care să folosească avizat și eficient mijloacele puse la dispoziție, de pildă, de teoria informației, logica simbolică, statistică.

V. P. D.: — *Și muzica va ajunge astfel, vrînd nevrînd, să fie aservită tuturor acestor teorii matematice.*

Ș. N.: — Dimpotrivă. Subliniez că nu e vorba de o aplicare mecanică a acestor discipline. Matematica, asemenea oricărui alt mijloc tehnic în artă, nu trebuie să încorseteze, să paralizeze, ci, dimpotrivă, trebuie să stimuleze, să elibereze imaginația și sensibilitatea artistului.

V. P. D.: — *Cum s-a concretizat în munca dumneavoastră de creație aportul matematicii ca mijloc tehnic în artă?*

Ș. N.: — Am folosit în propria mea experiență unele legi generale studiate în matematică, de pildă în ultima parte a *Simfoniilor pentru 15 soliști*, în care am organizat momentele de aglomerări de puncte sonore după un calcul statistic.

Ideea aceasta a continuat să mă preocupe pentru că oferea posibilitatea sistematizării unor fenomene muzicale aproape necunoscute, sau în orice caz sporadic folosite. Este vorba mai ales de eterofonie.

V. P. D.: — *Eterofonie, iată un termen muzical care ne ajută să părăsim discuția despre matematică și să pătrundem în domeniile propriu-zis muzicale. El ne apropie în același timp de creația enesciană. În această ordine de idei, v-aș ruga, ținînd seama și de preocupările dumneavoastră muzicologice, să ne spuneți în ce măsură cercetarea și studierea operei lui George Enescu v-a ajutat în munca dumneavoastră componistică.*

Ș. N.: — În secolul nostru, Enescu a intuit poate cel mai bine marile resurse ale eterofoniei. Dsecoperind-o în folclor și integrîndu-o în organismul simfonic european, eterofonia marchează una din contribuțiile cele mai de seamă ale lui Enescu la creația muzicală contemporană. Am avut revelația posibilităților eterofoniei studiind creația lui George Enescu și sursele ei folclorice. Am încercat o sistematizare a eterofoniei în finalul *Cantatei a III-a pentru mezzo-soprană și cinci suflători de lemn.* Momentul la care mă refer încorporează, cred, substanța muzicală a cîntecului lung din folclor într-o gîndire muzicală actuală.

V. P. D.: — *Cînd spuneți gîndire muzicală actuală socotesc că avem de-a face cu un proces de evoluție. După cum se știe de altfel, cadrul gîndirii muzicale a căpătat în zilele noastre o amploare neașteptată, o serie de noțiuni, de elemente și-au lărgit sferele. Legat de acestea cred că ar fi interesant să ne spuneți ce alte probleme ați căutat să rezolvați în creație.*

Scanned with OKEN Scanner

Ş. N.: — Folclorul, operele lui Enescu, Messiaen, Bartók sau Stravinski, în care folclorul se integrează organic, sau operele unui Webern sau Varèse mi-au atras încă de mult atenţia asupra unor probleme compoziţionale viu dezbătute azi. Mă gîndesc printre acestea la culoare. Înţeleg prin culoare un domeniu care nu cuprinde numai culoarea orchestrală sau armonică, ci şi culoarea dinamicii, a tempoului, a ritmului, a structurii. Astfel, într-o piesă de orchestră, intitulată *Scene* pentru că provine din recompunerea unei muzici de scenă, mi-am propus tratarea culorii sub acest aspect generalizat. Diferitele schimbări, uneori violente, ale culorii se echilibrează aici într-o ţesătură mozaicată, aproape geometrică a discursului. Menţionez că lucrarea încorporează elemente directe din folclorul arhaic al copiilor.

V. P. D.: — *Fără îndoială, nu este singura lucrare în care aţi urmărit rezolvarea problemei culorii privite din acest punct de vedere.*

Ş. N.: — Rolul funcţional şi generalizat al culorii m-a preocupat şi cu alte ocazii. În *Cantata a II-a pentru tenor, cor mixt şi orchestră*, diferitele structuri divers colorate le-am alăturat după o progresie constantă a intensităţii culorii, fără simetrii, reveniri, recapitulări. Aceasta corespunde progresiei intens dramatice a versurilor antirăzboinice semnate de Gellu Naum, versuri pe care mi-am clădit lucrarea.

V. P. D.: — *Găsiţi că legile şi procedeele valabile, după cum am văzut, în cazul pieselor mari simfonice sau vocal-simfonice pot avea o aplicare în cazul lucrărilor de mici proporţii?*

Ş. N.: — Caut, în propria mea experienţă, să observ legile după care anumite ipoteze generale de lucru se aplică unor condiţii instrumentale sau sonore diferite. De aici necesitatea verificării unor idei noi atît în cadrul formaţiilor restrînse, de cameră, cît şi în acela al formaţiilor ample, simfonice. Am urmărit, de pildă, în *Invenţiunile pentru clarinet şi pian*, pe baza tratării structurale a culorii, o independenţă totală şi totodată o fuziune organică a celor două instrumente — clarinetul şi pianul — atît de deosebite ca timbru şi posibilităţi.

V. P. D.: — *Şi pentru a încheia convorbirea noastră, v-aş ruga să ne spuneţi care ar fi, după părerea dumneavoastră, esenţa activităţii compozitorului zilelor noastre.*

Ş. N.: — Pentru mine, a compune înseamnă, în primul rînd, un act care investeşte operei de artă un anumit sens contemporan, pe cît posibil mai generalizat şi capabil să vorbească într-o limbă universală. Uneori, el poate îmbrăca aspecte imediat sesizabile. Aş exemplifica, astfel, o experienţă proprie: *Cantata I pentru cor de femei şi orchestră*, în care am încercat o asemenea exprimare directă a sensului muzicii, dedicată Eliberării.

Scanned with OKEN Scanner

TONALITATEA ȘI STRUCTURA TEMPORALĂ [1]

Anton Dogaru : — *Considerați că în componistica din zilele noastre se conturează parametrii unui „nou tonalism" ?*

ȘtefanNiculescu : — Depinde ce se înțelege prin „tonalism". Dacă acest concept reprezintă o anume epocă trecută, atunci nu poate fi vorba azi de o compoziție tonală. Nicicînd nu s-a reprodus aidoma o situație artistică anterioară, și cu atît mai puțin în timpul nostru, al transformărilor radicale. Pe de altă parte, nimic din ce s-a creat nu este cu desăvîrșire „piesă de muzeu", adică se poate reînfățișa oricînd, ca nouă ipostază, într-un act artistic viu. Precum se știe, muzica a trecut, în secolul nostru, prin numeroase și profunde prefaceri. A dărîmat și a construit succesiv. S-a opus mai ales modalităților de gîndire anterioare. Acest tip de „tabu" pare însă depășit. Cine simte chemarea să uzeze de muzica tonală o poate face, dacă a dezvoltat suficient propria sa conștiință în delimitarea autenticului de inautentic. Personal, cred că tonalitatea nu se mai poate înfățișa azi în structurile care au impus-o de-a lungul istoriei. Ca orice organizare abstractă, dată *a priori*, tonalitatea pretinde noi și originale raporturi temporale între sunete, autentic adecvate gîndirii și sensibilității actuale. Ar mai trebui menționat faptul că teoreticienii au legat mult prea unilateral transformările muzicii de nivelul de organizare corespunzătoare tonalității. Nu doar trecerea de la tonalitate la serialism, apoi la postserialism etc. ... este importantă, ci și relațiile noi, de ordin exclusiv temporal, apărute între sunete. Mai mult, structurile vădesc o rezistență sporită la schimbare, iar uneori sînt atît de particulare, încît par să absoarbă organizarea extratemporală a sunetelor. Un exemplu : momentul în care Webern recurge sitsematic la serialism nu marchează o ruptură în planul stilului pentru că păstrează în continuare aceleași constelații sonore. Tot astfel se explică unitatea profundă a operei lui Stravinski : o unică voință de ordonare în timp a sunetelor se vădește în cele trei perioade de creație, „rusă", neoclasică și serială. Rezultă de aici că cercetările din domeniul exclusiv al organi-

[1] Interviu apărut în *Muzica*, nr. 12, București, 1976, p. 15—16.

zării extratemporale snît insuficiente. Mai mult, posibilităţile viabile de combinare se apropie de o limită, în sistemul nostru temperat. Chiar şi introducerea sferturilor de ton nu face altceva decît să mărească numărul sunetelor, în acelaşi cadru temperat. De aceea, mi se pare greu de presupus să se mai producă, în viitorul apropiat, o transformare similară celei din Renaştere, de la modalismul medieval la tonalism, sau celei din secolul nostru, de la tonalism la serialism sau postserialism. Dimpotrivă, investigaţiile din domeniul structurilor temporale îmi apar mai pline de viitor, evident fără a se neglija structurile extratemporale. În acelaşi cadru, cercetarea muzicilor arhaice, folclorice sau tradiţionale, din toate culturile umanităţii, este o necesitate reală, pentru că menţin contactul cu sursele propriu-zis muzicale ale artei sunetelor.

A. D.: *Modifică cu ceva starea aceasta a muzicii programa clasei de compoziţie de la Conservator? Ce recomandaţi, apoi, tinerilor compozitori?*

Ş. N.: — Studiul lumii tonale tradiţionale a constituit dintotdeauna o componentă fundamentală a învăţămîntului muzical. Totul este ca acest studiu să fie abordat din perspectiva cea mai avansată, atinsă de teoria şi practica muzicii contemporane; el trebuie nu să anihileze, ci, dimpotrivă, să stimuleze imaginaţia tînărului muzician, să-l ajute să se descopere pe sine, în cele din urmă, să-şi formeze o personalitate. De aceea studiul lumii tonale este îmbogăţit azi cu cercetarea celorlalte muzici, contemporane sau arhaice, europene sau extraeuropene, din toate secolele şi culturile cunoscute.

A. D.: — *Cum apreciaţi planul creaţiei mondiale, la ora actuală? Mă refer la conturul curentelor, orientărilor, şcolilor etc. ...?*

Ş. N.: — Independent de curente, şcoli, tendinţe individuale, în muzica ultimilor ani s-a dovedit un antagonism tot mai accentuat între o apropiere raţionalistă şi una nonraţionalistă de muzică. Deşi termenii sînt parţial adecvaţi muzicii, ei corespund totuşi unei realităţi psihice universale. Conştientizarea lor în arta sunetelor nu s-a realizat însă decît în ultimul pătrar de veac. De aceea, de abia acum ne putem pune problema depăşirii antinomiei lor. Iar una dintre căi pare a fi aceea a apelării la totalitatea forţelor spiritului, nu numai la cele raţionale sau, dimpotrivă, doar la cele nonraţionale. Coordonarea şi desigur dezvoltarea lor *conştientă* îmi apare drept o necesitate a prezentului.

A. D.: — *Relaţia compozitor-muzicolog, sau compozitor-critic muzical, pe de o parte, şi relaţia compozitor-interpret, pe de altă parte, îmbracă haine speciale pe terenul muzicii noi?*

Ş. N.: — E normal ca un muzician să fie multilateral pregătit, chiar dacă se manifestă doar într-unul din domeniile muzicii. De pildă,

un muzicolog, sau un critic, deci un teoretician, trebuie să se fi informat şi practic, adică să cînte cel puţin pentru sine la un instrument şi totodată să fi parcurs un învăţămînt, chiar şi elementar, de compoziţie. De asemenea, practicianul compozitor trebuie să posede un instrument şi bagajul de cunoştinţe necesare investigaţiei teoretice, iar practicianul interpret să fi asimilat ceva din actualele concepţii şi practici ale compoziţiei. Teoria nu se mai poate rupe decît artificial de practică şi în dauna muzicii, ceea ce nu înseamnă desigur anularea specializării.

A. D.: — *Vă rog să definiţi programul lucrului personal: cele mai importante realizări de pe parcursul anului trecut şi cele mai însemnate planuri pentru anul în curs.*

Ş. N.: — În anul 1975 am scris o operă pentru copii, intitulată *Cartea cu Apolodor* după binecunoscuta lucrare cu acelaşi nume de Gellu Naum. E de fapt un spectacol total, care uneşte teatrul, pantomima, baletul şi opera propriu-zisă. A fost montată la Opera din Cluj, în regia lui Ilie Balea. Tot anul trecut am terminat *Concertul pentru suflători şi percuţie* (*Ison II*), a cărui primă audiţie s-a bucurat de concursul dirijorului Ion Baciu şi al Orchestrei Radioteleviziunii.

Ce vreau să scriu? O simfonie, un balet, o lucrare teoretică despre eterofonie — una dintre noile structuri temporale ale muzicii —, cîteva analize, în care să verific şi să dezvolt noile perspective ale lingvisticii, semiologiei şi semanticii etc. ...

LITERATURĂ ŞI MUZICĂ [1]

Anton Dogaru : — *Pe ce se bazează colaborarea dintre compozitori şi oamenii de litere ? Există domenii comune de cercetare ?*

Ştefan Niculescu : — Muzica vorbeşte în noi fără să recurgă la cuvinte. Mai mult, dacă *tot* ce spune muzica în noi s-ar putea reproduce în cuvinte n-am mai avea nevoie de muzică. Există deci ceva intraductibil în muzică, adică imposibil de descris prin alt sistem semiologic, inclusiv „ultimul" sistem, limbajul uman. Dar acest intraductibil nu este incomunicabil : el se transmite tocmai şi exclusiv prin muzică. Ceva similar se poate afirma şi despre poezie sau altă artă. Ceea ce nu exclude, desigur, existenţa unei semantici a muzicii, a poeziei etc., sau cooperarea dintre lingvistică şi muzicologie pentru evidenţierea punctelor de contact şi interacţiunilor dintre cuvînt şi muzică. De altfel, fiecare compozitor se apropie de un text lingvistic în sensul că adînceşte propria sa „lectură" a textului. Sînt astfel posibile lucrări muzicale distincte pe acelaşi text. (Exemple există şi în folclor, unde apare şi situaţia contrară : aceeaşi melodie pe texte diferite !) În muzică, textul poate fi sugerat, subliniat, comentat, interpretat, transfigurat etc. ; el poate deveni sursă pentru însăşi structura muzicală, fără să anuleze însă obligaţia muzicii de a-şi găsi propria coerenţă. Un exemplu personal : *Aforisme de Heraclit* pentru 20 voci soliste, pe fragmente de Heraclit din Efes. În timpul lucrului am descoperit că binecunoscuta temă a filosofiei antice, Unul şi Multiplul, poate căpăta o materializare în muzică, şi anume, într-un tip de eterofonie (sau textură eterofonă) care să prezinte tocmai o dialectică între un sunet şi o mulţime de sunete. Această structură am socotit-o cea mai adecvată textului gînditorului grec.

Cantata I, pe care am scris-o pe un poem de Nina Cassian dedicat Eliberării, are desigur o comunitate de spirit cu textul, dar se desfăşoară după legităţi muzicale proprii, mai ales ca arhitectură de ansamblu. Încă mai liber am tratat poemul antirăzboinic al lui Gellu Naum, pe care am

[1] Interviu apărut în *România literară*, Bucureşti, anul X, nr. 21, 26 mai 1977.

scris *Cantata a II-a*, fapt care a permis adecvarea tehnicii multiseriale deopotrivă structurilor instrumentale și vocale. Cît despre fragmentele extrase din diverse poeme de Arghezi pentru *Cantata a III-a*, se poate spune că le-am integrat structurilor muzicale : aici nu muzica servește textul, ci textul muzica. În sfîrșit, în opera pentru copii *Cartea cu Apolodor*, după binecunoscuta lucrare cu același nume de Gellu Naum, s-a pus o cu totul altă problemă. Excepționalul text, important atît în detaliu (candoare, ironie, umor), cît și în evoluția etică, trebuia perceput integral în ritmul unei lecturi firești. De aceea, deseori textul este recitat în diverse maniere, iar muzica îl interpretează în mai toate posibilitățile scenice — teatru, pantomimă, balet, operă —, de unde rezultă un spectacol total, pe de-a-ntregul subordonat verbului.

CORUL MADRIGAL
ŞI UNA DIN ÎNREGISTRĂRILE SALE PE DISC [1]

S-a afirmat că apariţia „Madrigalului" condus de Marin Constantin ar fi un „miracol".

Faptul se confirmă într-adevăr, dintr-un anume punct de vedere. Interpretările acestui ansamblu — un fel de „Stradivarius" vocal, pe care dirijorul său „cîntă" ca un nou „Paganini", al prezentului — au un asemenea grad de perfecţiune şi o astfel de forţă hipnotică, încît par neverosimile.

Dar cei care au avut prilejul să cunoască îndeaproape activitatea acestor autentici artişti ştiu că „miracolul" se poate întrucîtva explica.

Bunăoară, prin munca fără preget dedicată asimilării partiturii şi cizelării emisiunii vocale, muncă organizată riguros şi dusă pînă la transfigurare.

„Madrigalul" este, în acest sens, o adevărată *şcoală de canto*, ale cărei metode — totodată inedite şi eficace — s-ar cuveni mai îndeaproape cercetate şi, poate, instituţionalizate.

S-ar deduce astfel că „Madrigalul" nu este un meteor ivit din senin, ci împlinirea unei strălucite tradiţii vocale româneşti — cea mai veche şi valoroasă formă de exprimare din istoria muzicii noastre culte — aşezate pe o treaptă superioară, de însemnătate universală. Dovadă, succesele de pretutindeni ale acestui cor, unul din puţinele ansambluri contemporane care au cucerit o recunoaştere unanimă.

Un alt „secret" al „Madrigalului" este multilateralitatea repertoriului, refuzul de a se specializa doar în interpretarea muzicii dintr-o singură epocă sau dintr-un unic limbaj. Astfel, de la marele moment vocal al Renaşterii la noua şcoală vieneză sau de la clasicii muzicii noastre la ultimele creaţii româneşti, operele alese aparţin aproape tuturor sistemelor de compoziţie. Această diversitate presupune o rară şi nu mai puţin vitală însuşire : disponibilitatea, nevoia de autodepăşire, permanenta repunere în discuţie.

---

[1] Prefaţă la discul Electrecord STM—ECE 0 825.

Într-adevăr, concepția interpretativă a „Madrigalului", nu numai originală ci și adecvată fiecărui stil muzical, este rezultatul firesc al constantei experimentări pe un atît de cuprinzător repertoriu. Contactul cu muzica cea mai recentă a contribuit astfel la cristalizarea unei perspective contemporane în reactualizarea muzicii vechi, iar asimilarea marei arte a trecutului, la prezentarea muzicii de azi cu rafinament, deplină înțelegere și înalt simț al răspunderii.

Responsabilitatea aceasta am constatat-o personal în cursul unei revelante colaborări cu „Madrigalul". În 1969, Bienala de la Zagreb mi-a solicitat piesa *Aforisme de Heraclit*, pe care „Madrigalul" a și interpretat-o cu acel prilej. La repetiții, Marin Constantin m-a invitat să explic formației sistemul nou de notație, emisiunile vocale puțin obișnuite, forma lucrării, precum și să conduc primele înjghebări sonore. Munca începea astfel printr-o cunoaștere rațională, de detaliu, a structurii operei. (Metoda pare să fie generalizată în stilul de muncă a „Madrigalului" : Marin Constantin îmi arăta odată analiza exhaustivă a unei fugi corale de Bach.) Dar după această fază absolut necesară a urmat o alta, de pătrundere intuitivă și apropiere sensibilă a lucrării, în care Marin Constantin recurgea, în scopul descifrării sensului muzicii, la un limbaj imagistic, simbolic sau, uneori, filosofic. Pînă cînd toate aceste componente subtile ale interpretării n-au fost pe deplin lămurite, dirijorul nu a preluat repetițiile. De aceea, cînd i-am predat bagheta, „miracolul" s-a produs. Marin Constantin mi-a apărut drept unul dintre puținii interpreți care știu să ne reveleze *forma sensibilă* a muzicii, nu numai într-o versiune cu totul personală, ci și în perfectă concordanță cu forma scrisă, rațională a operei.

*

În discul de față „Madrigalul" continuă activitatea de popularizare a muzicii contemporane românești, pe care a susținut-o cu întreaga sa autoritate în cei 10 ani de existență. Se află acum reuniți compozitori aparținînd mai multor generații care, cu toate deoesbirile de limbaj, au ceva comun : sursa folclorică a inspirației.

Astfel, *Mă mieram* de Mihail Jora este un tip de madrigal renascentist colorat cu structuri melodico-armonice modale, iar *Păstorița* de Marțian Negrea, un exemplu de armonie clasică românească, în care au fost integrate funcțional momentele onomatopeice. În *Arhaisme* de Sigismund Toduță accentul cade pe imaginarea de structuri sintactice existente și în muzicile arhaice (situații intermediare între monodie și omofonie sau polifonie), care se articulează savant într-o formă unitară, simetrică.

Cei doi compozitori din generația medie, Tudor Jarda și Alexandru Pașcanu, recurg de asemenea la zona arhaică a folclorului. Dacă *La casa*

de peste drum de Tudor Jarda este un scurt colind încheiat cu o urare, *Bocete străbune* de Alexandru Paşcanu are o mai mare amploare şi apelează la emisiuni vocale puţin frecvente (aflate între vorbit şi cîntat) sau la timbruri instrumentale (toacă, clopote etc.), care întregesc intenţiile sugerate de titlu.

Discul mai cuprinde două lucrări aparţinînd unor reprezentanţi ai celei mai tinere generaţii de compozitori. Astfel, în *Sarabacalina*, Liviu Glodeanu continuă investigaţiile sale din domeniul folclorului copiilor. Ritmul alert, marcat uneori de instrumente de percuţie (folosite de copii), onomatopeele (de asemenea din limbajul copiilor), accentele neprevăzute contribuie la instaurarea unui climat incantatoriu, frecvent copilăriei sau amintirii ei. Glodeanu îşi propune, prin urmare, preluarea *globală* (şi apoi, evident, reformularea) folclorului, şi nu doar captarea unuia sau altuia din aspectele lui melodice, ritmice, coloristice etc. Aceeaşi idee există, cu funcţie ilustrativă, în *Bocete străbune* de Alexandru Paşcanu şi se remarcă şi în *Obîrşii* de Mihai Moldovan, dar procesul de reformulare este în această din urmă creaţie mult mai acuzat. Emisiunile şoptite, vorbite sau strigate, glisările, sonorităţile percutante etc. alături de cîntatul obişnuit dau naştere unor structuri noi, care au primit în muzica recentă numele de texturi : sunetele individuale sînt atît de numeroase pe unitatea de timp, încît conştiinţa auditivă nu le mai percepe izolat, ci integrate unui tot. Dintre texturile lui Moldovan, unele sugerează fenomene din natură şi extind astfel conceptul de „folclor global" cadrului peisagistic.

FRAZAREA LA CELIBIDACHE [1]

Concertele din ianuarie și mai 1978 susținute de Sergiu Celibidache la Filarmonica din București — memorabile evenimente artistice — ne-au arătat o concepție nouă nu numai despre conducerea orchestrei, ci și în genere despre interpretarea muzicii. În special de-a lungul repetițiilor s-a putut desluși cu destulă claritate un aspect ce ni se pare fundamental în interpretarea lui Celibidache, și anume, frazarea.

Domeniul frazării, deși capital, este deseori dominat de arbitrar, ignoranță sau prost gust, pînă și acolo unde există muzicalitate înnăscută. Puțin cercetată teoretic, frazarea a beneficiat totuși bunăoară de studiile unui Hugo Riemann sau Vincent d'Indy. Conceptele lui Riemann despre timpul „greu" și timpul „ușor" (ce nu trebuie confundați cu acei atît de antimuzicali și tiranici timpi tari și slabi din tratatele de teoria muzicii) sînt printre primele formulări teoretice ale frazării. Mai mult, în funcție de constituția acestor timpi obține Riemann grupurile ritmice „masculine" și „feminine", și prin aceasta decuparea discursului melodic în unități componente, problemă repusă astăzi în discuție pe cu totul alt temei. La rîndul lui, d'Indy stabilește corespondența dintre *accentele tonice* ale unui enunț lingvistic și accentele grupurilor „masculine" și „feminine". De asemenea, pe lîngă accentele tonice, el relevă, atît în vorbire cît și în muzică, existența *accentelor expresive*. (În acest sens, Stanislavski cerea elevilor lui să descopere în aceeași propoziție zeci de înțelesuri distincte doar prin distribuția diferită a accentelor expresive.) D'Indy afirmă pe drept că accentele expresive pot diminua sau chiar anihila accentele tonice. Mai mult, interpretul care, în anumite situații, nu ține seama decît de accentele tonice și le neglijează pe cele expresive comite — spune el — „o crimă de lezritm". Dar dacă pentru descoperirea accentelor tonice d'Indy indică niște reguli (evident imperfecte pentru că el le aplică uneori arbitrar în analize, asemănător, de altfel, lui Riemann), în privința degajării accentelor expresive nu spune absolut nimic. Frazarea însă necesită din capul locului identificarea sunetelor purtătoare

[1] În *Muzica*, nr. 7, București, 1978, p. 20—21.

de accente expresive. În legătură cu aceasta, Edwin Fischer era serios preocupat de corecta lor așezare la cazurile dificile din sonatele pentru pian de Beethoven, cazuri soluționate dogmatic și nemuzical în analizele lui Riemann. Or tocmai în domeniul ierarhiei dinamice a sunetelor intervine aportul decisiv al lui Celibidache.

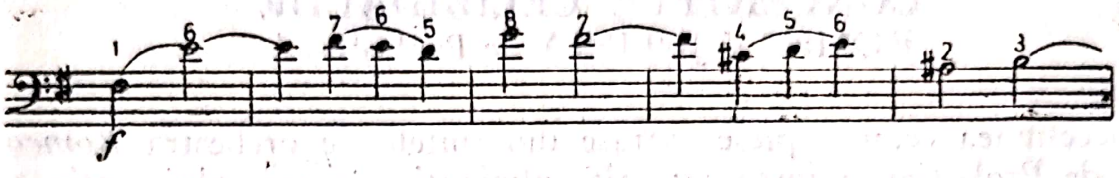
Din cîte ne-am dat seama la repetiții, punctul de pornire al lui Celibidache nu este ritmul, ca la Riemann sau d'Indy, ci sunetul, adică timbrul. Fie un sunet în registrul grav ; conținutul lui în armonice este bogat pentru că poate fi inclus integral zonei audibile ; dimpotrivă, un sunet din registrul acut este mai sărac, deoarece o bună parte dintre armonicele lui pătrund în zona ultrasunetelor, adică dincolo de posibilitățile urechii noastre. Problema lui Celibidache este : *cum putem echilibra* — desigur pentru limitata noastră conștiință auditivă, și nu fizic sau acustic — *conținutul în armonice al tuturor sunetelor muzicale ?* Și el răspunde : *prin diferențierea dinamică a sunetelor.* Într-adevăr, dacă vom cînta mai „slab" sunetele grave, vom auzi mai puține armonice, iar dacă vom cînta mai „tare" sunetele acute, vom întări inclusiv armonicele audibile. Prin urmare, echilibrarea culorii presupune dezechilibrarea dinamicii : urcînd pe scara înălțimilor trebuie să creștem intensitatea, și invers, coborînd pe scara înălțimilor trebuie să descreștem intensitatea. *Dinamica este astfel direct proporțională cu frecvența.* Aceasta pare a fi legea fundamentală a frazării lui Celibidache. Consecințele ei sînt evidente nu numai în planul melodiei, ci și al armoniei, al timbrului etc.

Să ne oprim pe scurt asupra frazării melodiei. Directa proporționalitate dintre dinamică și frecvență înseamnă riguroasa corespondență dintre „curba" înălțimilor și „curba" intensității. Remarcabil la Celibidache este însă continuitatea fluxului melodic în ciuda diferențierilor dinamice (și pe un plan mai larg al discontinuităților timbrale). Sunetele înalte nu primesc un accent expresiv atît de exagerat încît să le izoleze din context, ci „energia" dinamică se distribuie deopotrivă continuu și diferențiat în funcție de frecvență.

Acest mod de a face muzică este absolut natural pentru vocea umană. Marii cîntăreți de jazz, de pildă, îl aplică, desigur intuitiv. Legea descoperită de Celibidache, deși provine de la o meditație asupra sunetului, este astfel pe de-a întregul a cantabilității : era de altfel suficient să-l auzi cum corectează greșelile unor instrumentiști cîntînd cu propria-i voce. La Celibidache toate instrumentele sînt obligate să *cînte*. În acest sens este interesant de reamintit că în limba română nu există un alt verb pentru acțiunea muzicală a unui instrumentist decît cel folosit pentru acțiunea muzicală a unui cîntăreț. Românii nu disting lingvistic ca francezii între *chanter* și *jouer*, sau germanii între *singen* și *spielen*, ci spun

în ambele cazuri *a cînta*. Or tocmai unui român i-a fost dat să elaboreze o teorie a frazării în care cîntăreții și instrumentiștii deopotrivă *cîntă*, verbul acesta trebuind tradus în toate limbile doar în accepțiunea lui vocală !

Dăm mai jos analiza interpretării unei teme din *Simfonia a IV-a* de Brahms :



În acest exemplu, s-au notat cu 1, 2, 3, ..., 8 valorile crescătoare ale intensității distribuite direct proporțional pe cele 8 înălțimi din primele 5 măsuri ale temei. Trebuie spus că toate aceste grade de intensitate se află incluse în nuanța generală de *forte*, menționată de autor. Aceleași diferențieri s-ar fi produs și în nuanța de *piano*. Altfel spus, melodia trebuie să-și păstreze „profilul" — cum se exprimă Celibidache, adică profilul dinamic — indiferent de nuanța globală în care se execută. Din profilul de mai sus rezultă, de pildă, că *la diez* din măsura a 5-a nu este în nici un caz mai „tare", ci mai „slab" decît *mi* de la sfîrșitul măsurii a 4-a etc.

Frazarea aceasta, urmărită cu extremă consecvență de Celibidache *la toate vocile* orchestrei (principale, secundare sau acompaniatoare), ni se pare de o asemenea eleganță, naturalețe și simplitate, încît se recomandă de la sine tuturor școlilor de interpretare. A o ignora este, cum ar spune d'Indy, „o crimă de lezmuzicalitate". Bine aplicată, ea constituie singurul fundament rațional cunoscut de noi pînă astăzi, pe care se poate clădi o solidă concepție despre interpretare.

Să amintim că acea magistrală tehnică de arcuș insistent cerută de Celibidache orchestrei (de pildă sonoritatea redusă a basilor prin folosirea limitată a lungimii arcușului etc.) este o urmare firească a teoriei despre frazare.

Frazarea lui Celibidache poate avea consecințe și în domeniul compoziției : de pildă, dacă distribui nuanțele altfel decît o cere această lege, trebuie să fii conștient că o calci pentru un anumit scop estetic. De altfel, un compozitor atît de „natural", adică intuitiv, ca Schubert așterne nuanțele adeseori în acord cu frazarea lui Celibidache.

Scanned with OKEN Scanner

CONCERTELE CELIBIDACHE
ROMEO și JULIETA de Prokofiev [1]

Succesiunea celor 7 piese extrase din suitele de orchestră *Romeo și Julieta* de Prokofiev a însemnat atît culminația programului susținut la Filarmonică de Sedgiu Celibidache, cît și confirmarea posibilităților aplicării novatoarei sale concepții interpretative la stiluri dintre cele mai diferite.

Se pot desigur releva numeroase laturi ale acestei concepții. Capitală însă este descoperirea unor legități obiective, fundamentate nu numai pe natura fizică a sunetului, ci și pe capacitățile conștiinței noastre auditive, de unde universalitatea lor.

Un exemplu : riguroasa ierarhie a sunetelor melodiei, directa proporționalitate dintre dinamică și frecvență, „profilul" cum spune Celibidache. Acest mod de a rosti melodia este absolut natural pentru vocea umană (deși comportă corecții în funcție de celelalte dimensiuni ale muzicii). Era de altfel suficient să-l auzi la repetiții cum modelează frazele unor instrumentiști, cîntînd cu propria-i voce, demonstrînd că toate instrumentele sînt obligate să cînte.

Ierarhia este urmărită de Celibidache cu extremă consecvență atît în succesiunea, cît și în suprapunerea sunetelor, și aceasta la toate vocile orchestrei. Rezultatele se vădesc însă și pe planul formei de ansamblu, devenită un vast „profil" : unitățile arhitecturii se află riguros ierarhizate, nimic nu e spus decît în funcție de ce a fost și de ce va fi.

Un cvasiparadoxal sentiment al timpului se instituie astfel, un fel de *„coincidentia oppositorum"*, care de altfel a marcat și pe alți artiști români, ca Brâncuși și Enescu. Într-adevăr, concentrarea extremă pe detaliu ne obligă să contemplăm clipa, frumusețea sonoră a prezentului și să pierdem oarecum senzația scurgerii timpului. Dar apoi, mai ales la încheierea operei, regăsim unitatea întregului, fireasca lui devenire. Deci o „coincidență a contrariilor" : între continuu prezent și coercitiva trecere de la trecut spre un viitor implacabil, între contemplație și acțiune. Toate acestea ne-au dezvăluit un Prokofiev inedit și fascinant.

---

[1] În *Scînteia*, București, anul XLVIII, nr. 11326, 20 ianuarie 1979.

„GH.358"

Redactor
PETRU SIMIONESCU
Tehnoredactor
GEORGE MĂGUREANU

Bun de tipar: 18.XII.1980 Coli de tipar: 22,5

Tiparul executat sub comanda nr. 75
la I.P. „Filaret", str. Fabrica de chibrituri
nr. 9—11, București
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

ŞTEFAN NICULESCU, născut în 31 iulie 1927 la Moreni (Dîmboviţa), a urmat cursurile Conservatorului din Bucureşti paralel cu liceul (armonia: Mihail Jora şi Marţian Negrea, pianul: Muza Ghermani-Ciomac şi Florica Musicescu). În 1950 absolvă Institutul de Constructii din Bucureşti şi apoi facultăţile de compoziţie (Mihail Andricu) şi de pian ale Conservatorului, obţinînd „Diploma de Merit". Participă la Cursurile Internaţionale de Muzică Nouă din Darmstadt (1966, 1967, 1968, 1969) şi la cele de muzică electronică din München (Studioul Siemens, 1966). A fost profesor de pian. A lucrat apoi ca cercetător la Institutul de Istoria Artei al Academiei R.S.R., iar din 1963 este conferenţiar la Conservatorul din Bucureşti. În 1971 a beneficiat de o invitaţie de la Deutscher Akademischer Austauschdienst, care i-a permis să participe pe timp de un an la „Programul artistic" al Berlinului Occidental. A primit premiul de compoziţie „Geo[illegible] Enescu" al Academiei R.S.R. (1962), [illegible] Academiei franceze şi al Uniunii Comp[illegible]lor din R.S.R. pentru Monografia „[illegible]" (lucrare colectivă — 1972), premii de [illegible]ziţie ale Uniunii compozitorilor din [illegible] (1975, 1977, 1979), premii de co[illegible] la Festivalul naţional „Cîntarea R[illegible] (1977, 1979). Prime audiţii ale [illegible]ziţiilor sale: Bucureşti, Cluj, Iaş[illegible] Mainz, Varşovia, Zagreb, Royan, L[illegible] Graz, Hamburg, Berlinul Occid[illegible] Tel Aviv etc. Discuri: Electrec[illegible] Erato (Paris). Partiturile sale [illegible] Editura muzicală (Bucureşti), [illegible] Musikverlag (Mainz), Geri[illegible] Editions Salabert (Paris).

Volumul de faţă cup[illegible] scrise între 1956 şi [illegible]

Lei 28

Scanned with OKEN Scanner